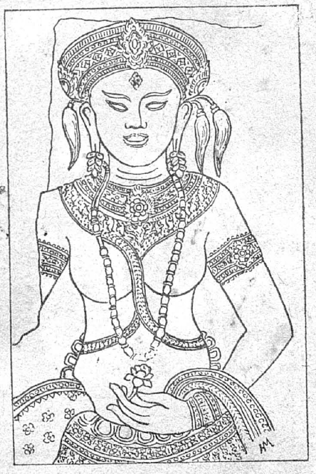
LE DÉCOR
ET
LA SCULPTURE KHMERS

PAR

HENRI MARCHAL



ÉTUDES

D'ART ET D'ETHNOLOGIE ASIATIQUES. III

Ouvrage honoré d'une subvention et d'une souscription de l'École Française d'Extrême-Orient

VANOEST

ÉDITIONS D'ART ET D'HISTOIRE

OFFICE OF THE DIRECTOR OF ARCHAEOLOGY
15 MAR 1971
GOVT. OF M.D.I.S. M.P.
२०९७

Office of the
Director of Archaeology
Madras
2097

ÉTUDES
D'ART ET D'ETHNOLOGIE ASIATIQUES

III

LE DÉCOR ET LA SCULPTURE KHMERS

Précédemment paru dans la même collection :

I. *L'Art Khmer, les grandes étapes de son évolution*, par G. DE CORAL RÉMUSAT.

II. *L'Architecture comparée dans l'Inde et l'Extrême-Orient*, par H. MARCHAL.

ÉTUDES D'ART ET D'ETHNOLOGIE ASIATIQUES
PUBLIÉES SOUS LE PATRONAGE DE L'ÉCOLE FRANÇAISE D'EXTRÊME-ORIENT

Office of the
Director of Archaeology
Madras

III

LE DÉCOR ET LA SCULPTURE KHMERS

PAR

HENRI MARCHAL

CHEF HONORAIRE DU SERVICE ARCHÉOLOGIQUE
DE L'ÉCOLE FRANÇAISE D'EXTRÊME-ORIENT

Ouvrage honoré d'une subvention et d'une souscription de l'École Française d'Extrême-Orient

VANOEST
LES ÉDITIONS D'ART ET D'HISTOIRE
3 ET 5, RUE DU PETIT-PONT, PARIS Ve

1951

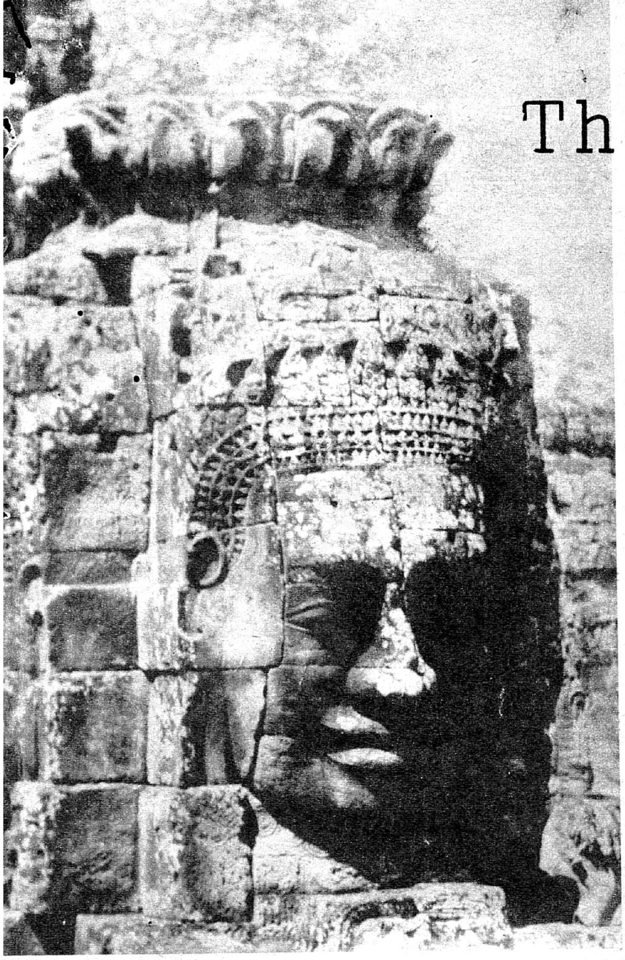
730
MAR

JE DÉDIE CE LIVRE
A TOUS MES AMIS CAMBODGIENS
EN RECONNAISSANCE DES JOURS HEUREUX
QUE J'AI PASSÉS PARMI EUX

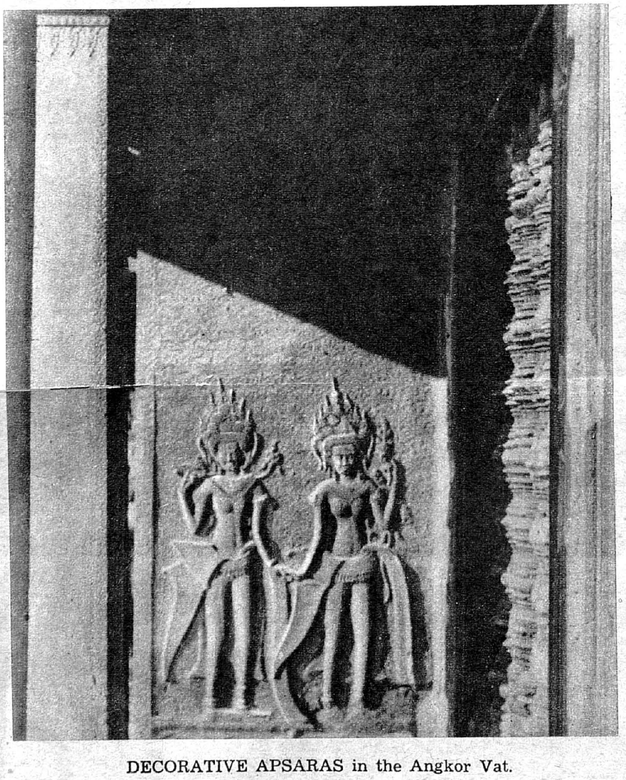
The Kingdom Of The Khmers

by

TARA ALI BAIG



A LOKESWARA tower of the Bayon Temple.



DECORATIVE APSARAS in the Angkor Vat.

CAMBODIA and the Khmer Dynasty that made it famous always conjure up in the mind visions of a vanished people and of stone cities lost in the grip of a savagely animate jungle.

To Henri Mouhot, sailing up the desolate reaches of the great inland lake of the Tonle Sap in 1860, there was perhaps little else to do but imagine them when he first came upon some unknown marvels of architecture in the grip of the jungle.

But since then much has happened. The jungle has been cleared from some of the major temples and monuments, and the French Government, through its scholars and painstaking workers, has rebuilt much that the prying, enormous roots of the wild fig had torn apart. Inscriptions in Sanskrit of the early Khmers have been deciphered, while records and royal chronologies have finally been established. Today history is a mystery no more.

An Air Viet Nam plane now flies you over the great lake and from a pleasant hotel, in car, bus or jeep, the traveller can comfortably visit some of the marvels of a civilization whose inspiration came from India some 1900 years ago.

In the time of Jayavarman VII, the great city of Angkor Thom with its two million inhabitants must have been of stupendous proportions. But even then, some of the earlier temples had already been abandoned; for instance, the pyramidal Phnom Bakheng which three centuries earlier had marked the first Angkor and which, in the elaborate symbolism of Indian-derived Cambodian architecture sought to recreate the Meru and Ganga of the motherland.

The Bayon, a temple that has stirred the imagination of the world, still retains most of its glory, though crumbling in parts and covered with a silver-grey lichen which gives it a ghostly look. Its huge towers, each side of which depicts a face of the Bodhisattva Lokeswara, are haunting in the extreme. Perhaps nowhere else has the magnified human face been so effectively used in architecture. The Sphinx, with which they are often compared, is but a statue, but the Lokeswaras of Bayon are integral parts of an enormous edifice. These towers rise from colonnaded galleries superbly carved with scenes of the kings and commoners of those times and from terraces with powerful serpent balustrades that wind about most of the Khmer buildings ascending to 32 towers which have 200 faces gazing around them with impassioned calm. They culminate in a gigantic central tower made of stone blocks that lap over each other to form the needed arches. Even the gates to the walled city flanked by a causeway of giant stone *devas* and *asuras* have the four-faced Lokeswara crowning the entrance tower.

Beyond the Bayon lies the centre of the old city: the royal palaces and "ziggurat" of the Baphuon now a dangerous ruin. In its day its high terraces and towering copper spires must have rivalled the Bayon.

The Khmers had a remarkable sense of space which is reflected in the size of their buildings and the unity of their town planning.

The temples, and there are over six hundred of them dotting the countryside from the reaches of the Lower Mekong to the finest and biggest group north of the Tonle Sap, are constructed on variations of the basic cruciform plan. They are almost always flanked by moats, wide courts, causeways, galleries, terraces and libraries, somewhat similar to the temples of the Pallava kings of India, from whom the dynasty is thought to have stemmed. But the Khmers were primarily Cambodians and their buildings reflect the extraordinary vitality of true synthesis. Though the Indian sources were hardly ever distorted (the religion, the heroes of legend or mythology and the language of the inscriptions remained authentically Indian and the Kings retained their Indian title of "Varman"), the fusion of peoples and their natural, original genius brought forth a new form of art. This was the most exciting aspect.

Nowhere else in the world perhaps is there a fountain

Puppets

(by T. NARINDRA PAUL SINGH)

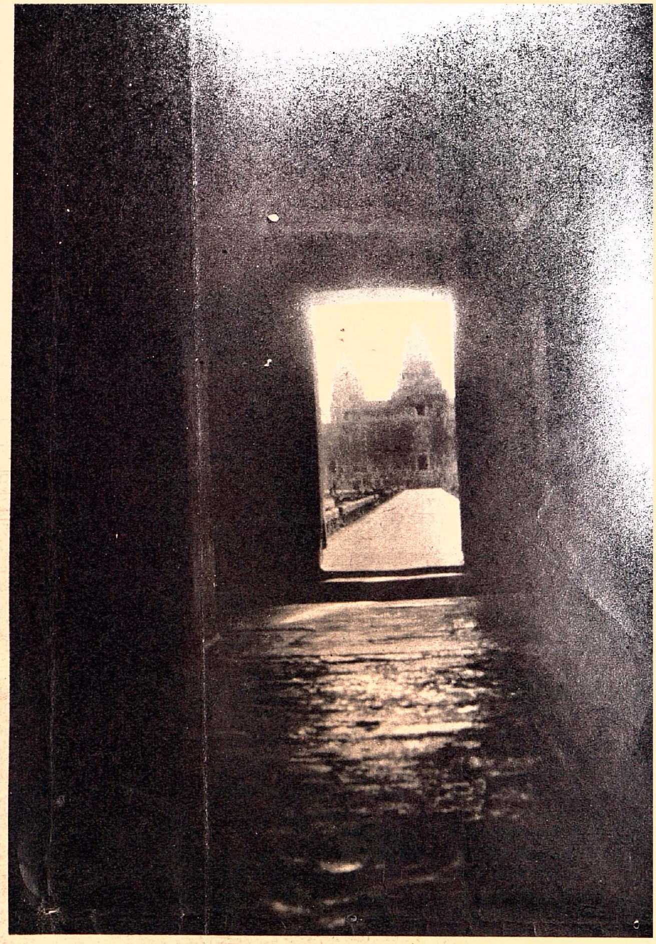
quite like the Neak Pean: a religious shrine with remarkable sculptures set in a cruciform composed of five tiny man-made lakes with symmetrical steps, subsidiary shrines and high paved walks in a sylvan setting of white-barked trees. Or an Elephant Terrace with life-size elephants and *garudas* carved along its base, as though a stone procession marched with the live ones that passed before it. And opposite, across a wide green plain, *prasats* (small shrines) evenly placed before an immense stone wall brilliantly broken up with fluted stone false windows. Or again, the nearly mile-long gallery in the greatest temple of them all: Angkor Vat, carved with shallow stone carvings (of wonderful vitality) which relate the story of the "churning of the sea of milk", the battle of the Pandava Kings from the Mahabharata and great panoramic friezes of the life of the Khmer Kings in war and peace. The Bayon with its huge stone faces perhaps has a precedent in an Indo-Hellenic building at Taxila in Pakistan, but there seems to be no parallel for the symmetrically placed artificial lakes of the Barai Oriental and Occidental that flank the city of Angkor Thom. In the centre they have two beautiful Mebon temples guarded by life-size stone elephants.

Many other sculptural devices are likewise unique to the Khmers, for they had a remarkable decorative instinct for using a blank stone surface as a foil for a design, or of placing a false stone door or window to create architectural unity.

This is particularly noticeable in the interior of the Angkor Vat for it is said that this 12th century temple (Brahmanical to begin with though much later transformed into a Buddhist centre of worship) is not only an artistic triumph, but is also architecturally perfect in its balance of masses and unity of form. Its size tends to boggle the imagination and the huge sandstone blocks of which it is constructed inevitably make us think of slave labour and of thousands of groaning men hauling loads under the threat of the lash. Yet there seems no evidence that slave labour was employed by the Khmers.

REAL REASONS

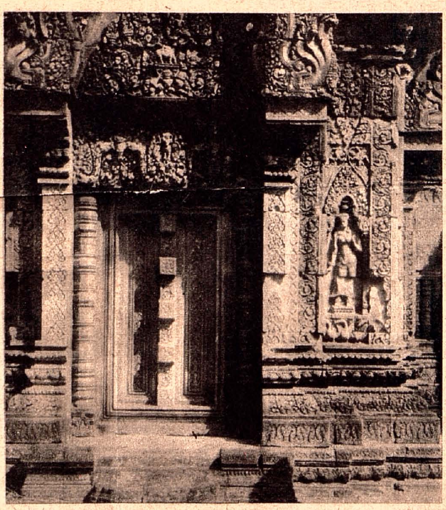
Angkor Vat has always been considered the artistic high-water mark of this dynasty. Perhaps due to its wide and beautiful moat, surrounded on both the inner and outer banks by huge Naga balustrades with their seven-foot spans of serpent hoods near steps and entrances, the wild fig did not penetrate the inner courts and destroy the walls and towers in the way in which it has destroyed the temples of Ta Prom, Prah Khan, Banteay Kdei, the Royal Palace, the temples in Angkor Thom and many others. All of these, however, are still remarkable monuments, not only for their carvings, structure and size, but also as witnesses to the brute power of the roots that start off by being innocent seeds and then grow into great arboreal formations which can effortlessly carry a 24 cubic ft. block with them as they grow. A few seeds of a beautiful tall type of silver-barked Ficus tree and the annual floodings of the Mekong River are the real reasons for the destruction of these mighty monuments constructed between the 8th and the 14th centuries A.D.



ANGKOR VAT: A glimpse of the central tower.

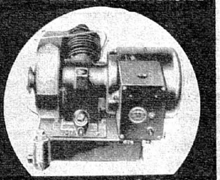
There is a sense of wonder in looking at the small and exquisite temple of Banteay Sreai, which has recently been completely reconstructed by the new anastylose method, that its delicate carving, so fine and scrolled, should have been done a century before the Norman conquest of England. The pediments and lintels of this temple are perhaps the finest of all the Khmer buildings, and depict scenes from Hindu epics and also vigorous animal sculpture. The male and female *devatas* set in ornamental niches around the base of the central shrines are noted for their tender treatment and purity of line, while the door guardians range from lions and dwarfs to *garudas* and at the entrance to the shrines is a damaged Nandi which still shows traces of skilled craftsmanship.

Banteay Sreai is about fifteen kilometers from the little town of Siem Reap which has become a tourist centre today. So many travellers do not see it, thus missing one of the gems of Khmer art. The Ecole Francaise d'Extreme Orient was responsible for these monuments and the task of research and reconstruction up to a short while ago. The school has removed most of the movable statues from the temple sites to protect them against pillage and destruction, so they are now to be found in the museums of Pnom Penh, Saigon, Bangkok and in the Musee Guimet in Paris.



CARVED pediment and lintel in the Banteay Sreai temple. DEVATAS (right) in one of its niches. (Photographs by the author.)

DEPENDABLE, INEXPENSIVE



IRON-HORSE

WORLD FAMOUS

PETROL DRIVEN ENGINE

GENERATORS

FOR BATTERY CHARGING AND LIGHTING

300 Watts. 12 Volts. D.C.

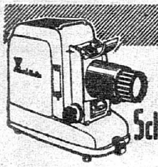
CHICAGO

TELEPHONE & RADIO CO., LTD., ESTD.

127, Mahatma Gandhi Road, P. B. 1312, BOMBAY 1.

Telegram: "Chiphone" Bombay. Telephone: 30937

Also at Calcutta, New Delhi, Lucknow Madras and Bangalore.



SVE

SchoolMaster 300

FILM STRIP & SLIDE PROJECTOR

For

- 2" × 2" SLIDES
- 35mm FILM STRIPS

For operation on 220/110 volts A.C. and 6 volt Battery

Latest in the field of audiovisual education, for schools, propaganda, entertainment.

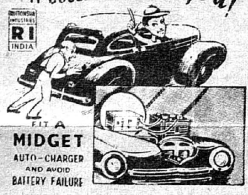
Sole Distributors :-

ELECTRONICS LTD.

CONNAUGHT PLACE, NEW DELHI.

Branches : BOMBAY & MADRAS

IT COULD HAPPEN TO YOU!



FIT A MIDGET AUTO-CHARGER AND AVOID BATTERY FAILURE

E. RUTTONSHA LTD.,

Crescent Chambers,

Tamarind Lane,

Bombay 1. Phone : 31667.

KILL YOUR PILES!

In 5 minutes CHINAROID starts giving wonderful relief for sore, itching, burning piles. Works while you sleep to help heal and shrink sore, irritated tissues. Thus allays nervous irritation and lets you sleep and work in comfort. Don't waste precious time and suffer needlessly. Ask your druggist for CHINAROID today under satisfaction or money back trial offer.

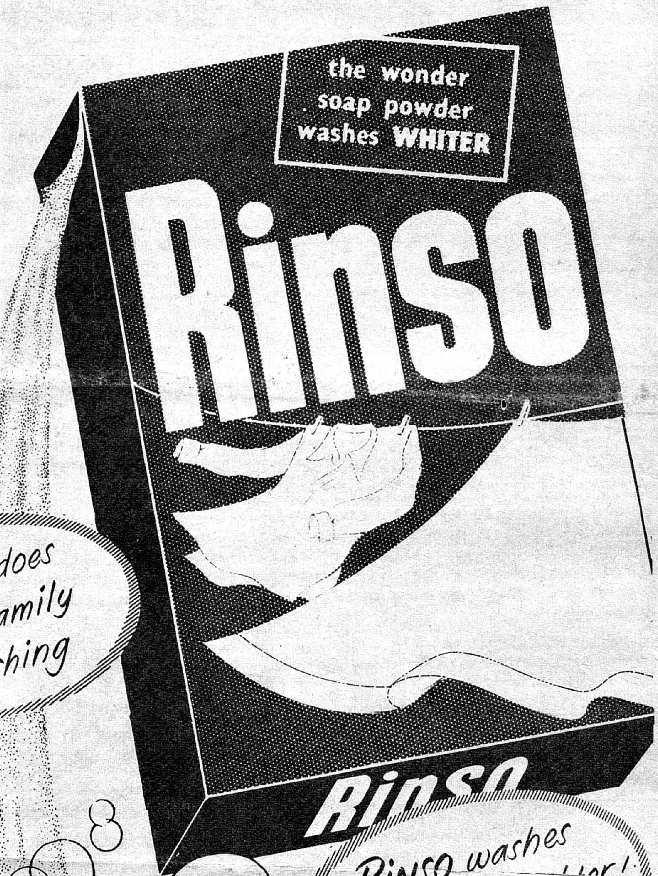
Great news for every home!

WONDER SOAP POWDER

WASHES WHITES DAZZLING WHITE

—WITHOUT HARD RUBBING!

For an easier, quicker, *whiter* family wash, use RINSO—the wonder soap powder! Rinso revolutionises washing! No soaping! No hard rubbing! No beating! And nothing at all to add to get that extra whiteness. Rinso's active lather drives out *all* the deep-down dirt, and leaves your washing spotless. So pile up those sheets, tablecloths, towels, shirts and trousers—and let Rinso wash them for you! It's like an extra pair of hands on washday.

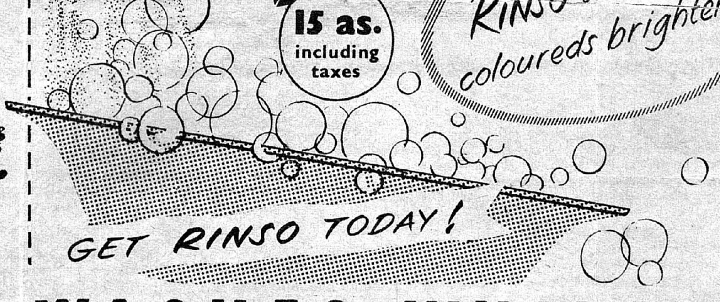


Rinso does all the family washing

COMPARE—any white garment washed in Rinso with one washed the old way, and you'll see for yourself: Rinso washes *whiter*!

15 as. including taxes

Rinso washes coloureds brighter!

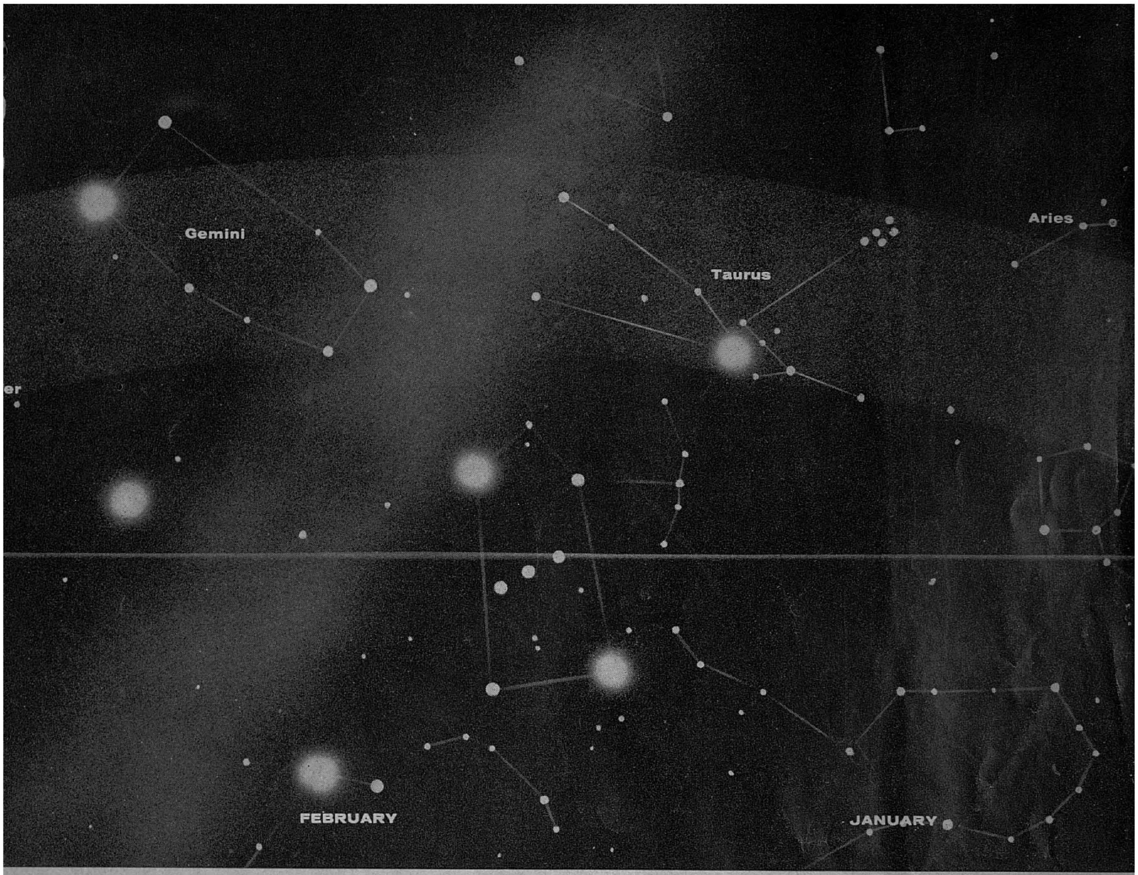


GET RINSO TODAY!

RINSO WASHES WHITER!

R. 3-X78

MADE IN INDIA BY LEVER BROS. (INDIA) LTD.



lations named, *above*). The names of the months, reading from right to left, stand below that part of the sky that lies to the south at mid-month. Also from right to left, the brighter stars shown are Aldebaran, Rigel, Betelgeuse, Sirius, Procyon, Pollux, Regulus, Spica, and, at the far left, Arcturus.

celestial events for the first half of 1958

APRIL

April 17. Jupiter, now due south at midnight (in Virgo), has reached a point, some 413.5 million miles away, exactly opposite to the direction toward the sun from the earth. It is, thus, in *opposition*.

April 18. The moon, this day, passes before the sun and casts its shadow on the earth. Invisible in the U.S., this *annular eclipse* may be seen in Thailand and Formosa.

April 26. Daylight Savings Time begins in many areas. Remember to set your clocks one hour *ahead*.

MAY

May 3. The moon may be seen in partial eclipse from western North America. At 3:00 A.M. (PDT), the southwest part of the moon will enter the earth's dense shadow, and leave it twenty-six-minutes later. This is the only *lunar eclipse* that will occur during 1958.

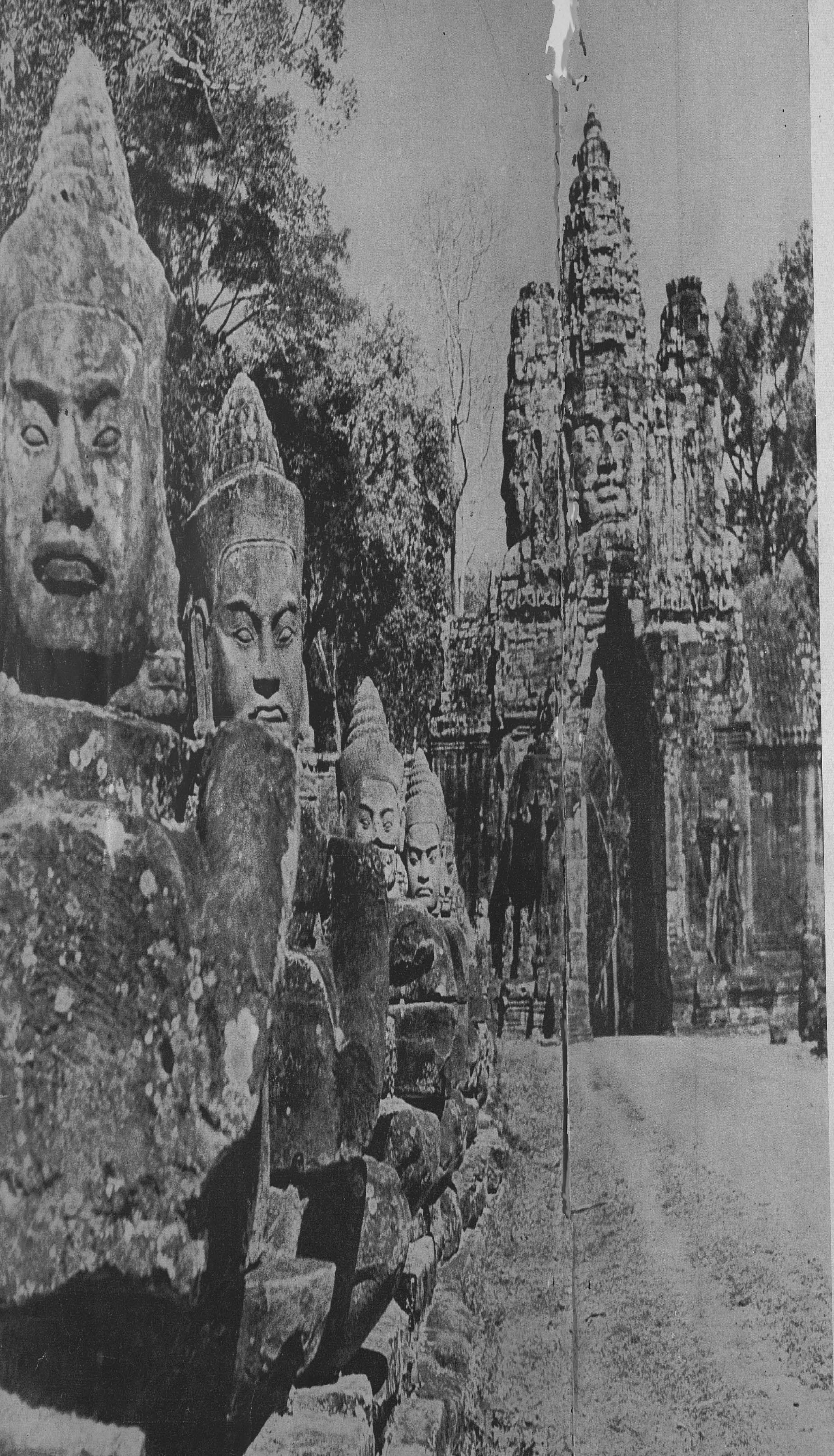
May 14. Mercury has again reached its most western position from the sun, rising in the East a little before sunrise (*see* January 16).

JUNE

June 13. Saturn, some 841 million miles from the earth, is now in *opposition*—due south at midnight, shining brightly in the Milky Way.

June 19. Jupiter has now been passed by the earth. After tonight, it will resume its usual, *direct* motion, eastward among the stars.

June 21. At 3:57 P.M. (EDT), the sun reaches its most northerly position over the earth for 1958. At this instant, the sun will be directly overhead at a point some 500 miles northeast of the Hawaiian Islands. The first day of *Summer*.

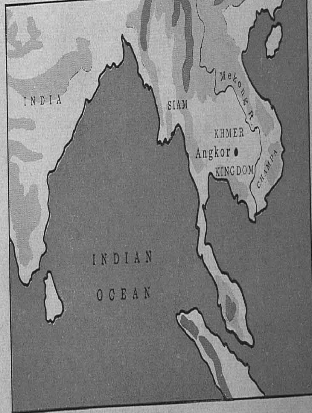


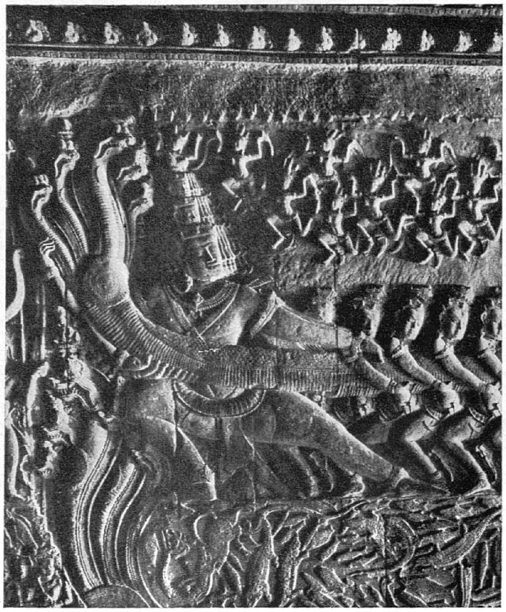
LEGENDARY ANGKOR

The Khmer civilization, dead for five centuries, lives on in its monuments

CAMBODIA is a vast plain circled by mountains, creased by rivers and dotted by hills—five hundred million acres of the richest country in southeast Asia, a great expanse of alluvial deposit brought down from the mountains by the sluggish Mekong and washed by the monsoons that overtake the land each June. It is a region where life depends on rice fields, and these, on an immense irrigation network which nourishes the plain, channels the floods during the monsoons and catches enough water for the dry months ahead. In the ancient Khmer society, the king was high priest of this land, ensuring by appropriate rites the fertility of the soil and supervising the hydraulics on which agriculture depended. He also bore the title "King of the Mountain," for mountains, according to Hindu belief—which the plain's geography reasserted—were the abodes of the gods. Of this universe, the temple was a replica: shrine of the king, in its towers and pyramidal ascension like the home of the gods, in its moats and canals like the plain itself. And of these temples, the greatest were those at Angkor, from the Sanskrit *nagara:* "city," but "The City" par excellence, such as Rome was to the ancient and medieval West.

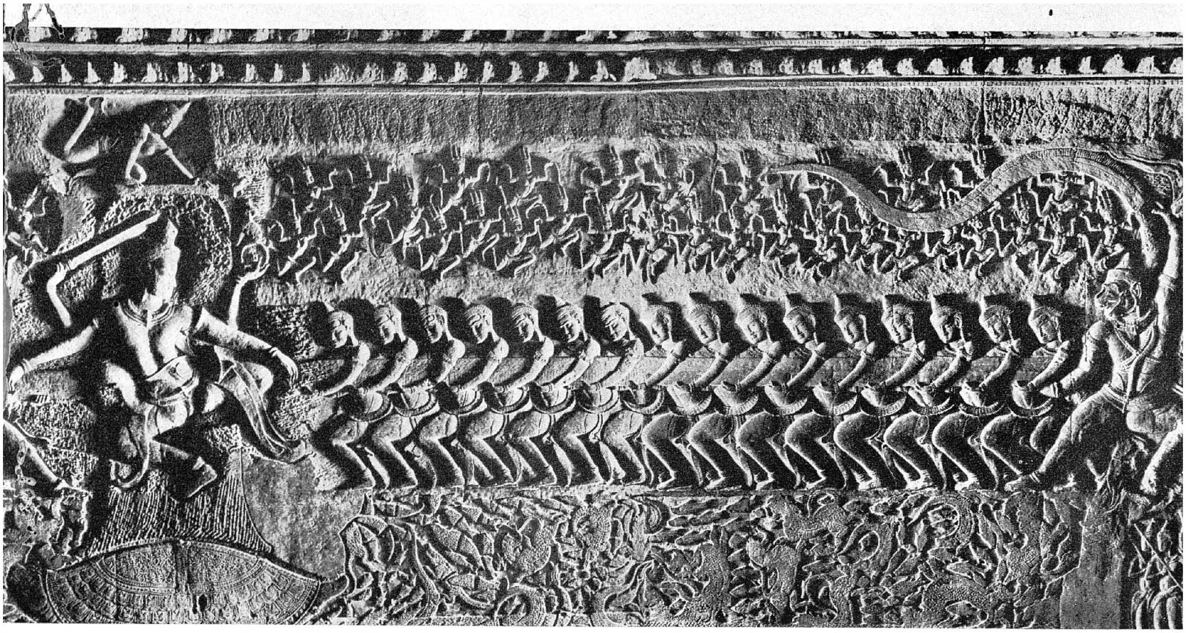
Angkor, rescued fifty years ago from the invading jungle by French archeologists, can now be admired in a magnificent volume—by B.-P. Groslier, with photographs by Jacques Arthaud, published by Praeger—from which this presentation is taken.





THE KINGS AND THEIR MYTHS

For the Khmers, as we know from their inscriptions, the sovereign alone could offer such sacrifices as "bind the gods forever." The royal cult was the very basis of the realm, and even the form of Angkor Thom—the center of the Angkor region, built around A.D. 1200—confirms its necessity. For, according to Hindu legend, the gods and demons encircled their Holy Mountain with the serpent Vasuki, god of the waters; and, by pulling the snake's body back and forth, they made of the mountain a gigantic churn that produced—from the Sea of Milk which was the primal void—ambrosia to make the gods immortal. Angkor Thom was built as a miniature of this cosmos—the whole city enclosed by moats and canals, with the circular tower of the royal shrine at its center. This shrine is the Holy Mountain; the gods at the south-gate's causeway (*see* p. 34) grasp one end of the snake, the demons on the north, the other. Symbolically, they turn the central temple, which churns the canals encircling it and the rice fields they nourish. Thus did the royal cult "call down a shower of riches" on the land of the Khmers.



Bas-relief version of Churning of the Sea of Milk was done at Angkor Wat fifty years before monument version at Angkor Thom. The god Vishnu, *above*, symbol of king, presides on Holy Mountain with gods by serpent's tail, demons at head. *Top*, nymphs born of the sea foam; *bottom*, sea creatures convulsed by churning.

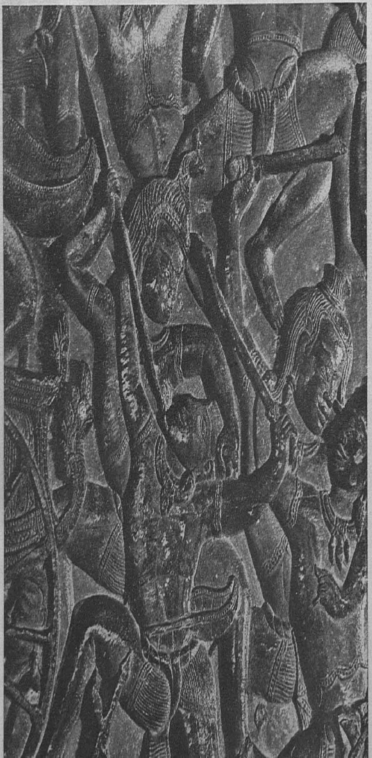
The god Krishna, *left*, is carved in victorious possession of Mount Maniparvata, which he with his army has wrested from the demon Naraka. This god is another symbol of divine basis of Khmer monarchy.

Wealth the gods gave Cambodia was not without responsibilities, according to Khmer thinking. Detail, *right*, of the hell reserved for all who, "being in the enjoyment of plenty, have still committed sinful acts," shows damned flung down to be tortured by demons. Scene recalls art of medieval western cathedrals.

HISTORIC WARS BECAME HEROIC LEGENDS

PERFECTLY BALANCED in its plan and symmetry, Angkor is the image of Khmer ideals; yet Khmer history itself is a chronicle of turbulence. In A.D. 944, after a century and a half of dynastic quarrels, Angkor became the nation's capital; the following year, the interminable Champa wars began. From that time on, one finds inscribed how the Khmer monarchs "delighted in battle," how "the dust of their armies did blot out the sun." But, as strife grew, the art of Angkor became increasingly serene. The Baphuon, first of the great Angkor temples, was built during the first Siamese campaign. Suryavarman II (A.D. 1113-1150), who built the exquisite Angkor Wat a century later, was a mere usurper, and his foreign wars, begun in brilliance, were marked by defeat at the close. Jayavarman VII, builder of Angkor Thom, erected a vast cosmology in stone that seems, by its massiveness, a protest against the insecurity of his time. A usurper had preceded him; the Siamese invasions which followed his death, in about A.D. 1218, broke the greatness of Angkor. Yet so strong was the Khmer kings' concept of their divine role that even their wars and intrigues were depicted under the guise of epic legends, as fitting adjuncts to the annals of the gods and the gallant deeds of godlike heroes.

Swordsmen and spearmen fight hand-to-hand in detail from 150-foot relief illustrating conquests of Suryavarman II, twelfth-century ruler who usurped the throne and built Angkor Wat to his glory.



Relief, seen in larger section above, represents king's wars in guise of legendary episodes from Indian epic, the *Mahabharata*. Semi-divine heroes are used to express idea of gods' guidance of Khmer monarchy.

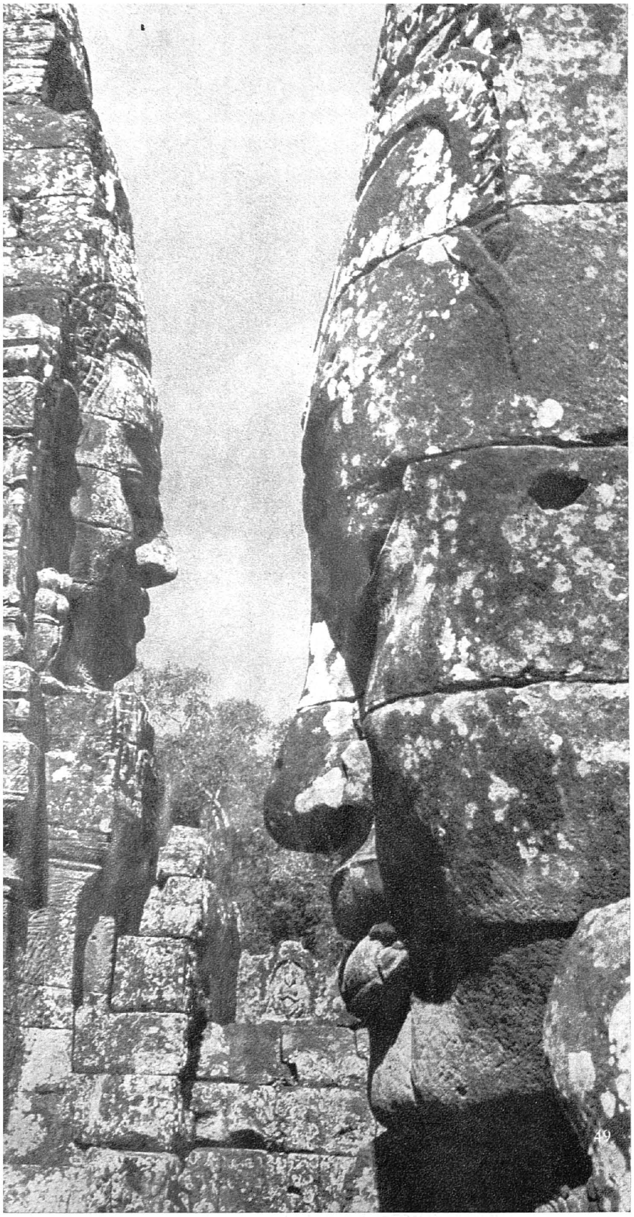
Suryavarman II's army on parade is depicted in section of a 300-foot-long panel. The perfectly disciplined Khmer troops are preceded by Siamese "barbarians" in outlandish garb and marching out of step—whimsical proof of the Khmer artisan's ability to infuse even vast historical pageants with life. Siamese, subdued a century earlier, were used by Suryavarman II in campaign to the East against Chams and Annamites. Vassal states gained freedom a century later, ultimately shared spoils of Khmer realm.

THE LIGHTER SIDE OF LIFE

KHMER SOCIETY was stratified, and if ultimately this fact contributed much to the kingdom's fall, for some time it lent luster to its wealth. The sovereign assured in fact as well as in theory the well-being of the land through the network of waterways he ordained with his shrines; while the elite of princes and brahmins was at first in balanced rapport with the farmers composing the mass of the Khmers. At its height, Angkor combined all the color of an Asiatic populace with the supreme refinements of the court. The palace chambers, today of stone, were once adorned with ceilings of carved wood; there were outer walls of red laterite, tiles of green and gold on the roofs, gold tridents and bronze braziers, silk veils...."The legion of banners streaming in the breeze, the strains of music mounting to the sky, the grace of dancing-girls—all made the shrines an image of paradise," runs a Khmer poem.

Twin decorative panels from the Baphuon, great shrine of Angkor Thom, show how deftly Khmer chisel caught the playful grace of everyday life.

Fluid gestures of a sea nymph, jewelled splendor of dancing-girl are fused in this svelte form, here restored to original luster.

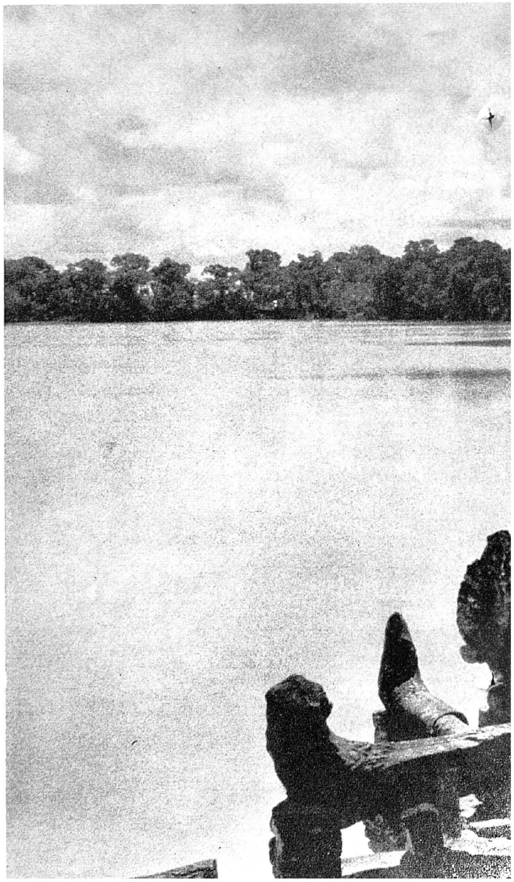


Face-towers in the Bayon–gigantic temple which forms nucleus of Angkor Thom–are the creation of Jayavarman VII in late twelfth century. Each side of temple's fifty-four towers is fronted with a head.

ANGKOR THOM: CITY AMID THE WATERS

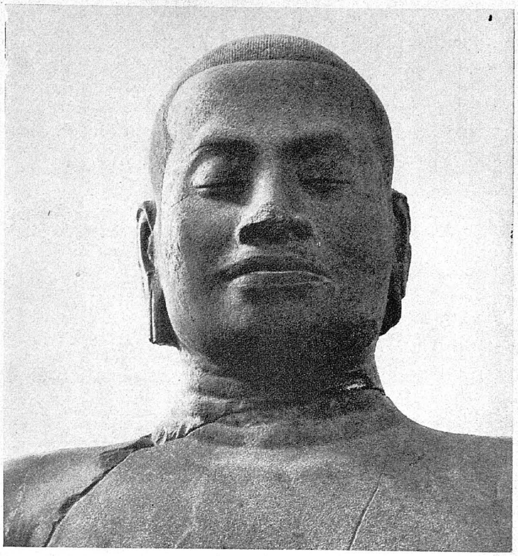
KHMER CIVILIZATION remained rooted in the soil from which it drew its wealth. Since life depended on rice and its cultivation, the function of religion was to insure the fertility of the soil, and art was in the service of religion. To build a town or erect a temple was to dig new canals, create reservoirs, open up fresh land for cultivation. The very site of Angkor reflects this function, for the city sits on the northern shore of the Great Lakes, where the deltaic marshes merge into the dryer uplands, and the Mekong River splits in two. In the spring, when the northern snows melt and the first rains fall on the river's upper basin, these two branches cannot contain the mass of water that swirls downstream. The flood backs up; the Great Lakes increase to thrice their size: Cambodia is then a land of ocherous skies and drowned forests.

But water is unevenly distributed by the seasons, falling in torrents and overflowing the plains—only to fail, subsequently, for months on end. So that, beyond such natural lakes as existed, the Khmers drew their water from im-



Huge lake borders Banteai Kdei, edifice built earlier in reign by Jayavarman VII. Lions and serpents looking out over vast vistas characterize monarch's style, more architecture than sculpture.

Anonymous portrait, probably of Jayavarman VII, wears beatified expression, mirroring eternal life king hoped to win from his shrine. Face suggests bodhisattva, "future Buddha," who protects mankind as king did during reign.



mense artificial reservoirs called *baray*, which at Angkor reached the enormous size of six by twenty-four miles in some cases, linked to the streams by canals, which caught part of the raging seasonal floods. This vast water system sustained the enormous population — for the region of Angkor literally swarmed with people, probably more than a million—which formed the economic and political base of the nation. A strong administration, animated by a supreme monarch, carried out this undertaking—a major effort in hydraulic engineering which, far from exhausting the kingdom, created its wealth.

THE BUILDING of Angkor Thom, by Jayavarman VII, was the culmination of the complex water-way system, connecting all the canals previously constructed in a magnificent synthesis of stone and water. He, above all others, was the king who, as an inscription puts it, "by raising a holy barrage has made water to flow where before there was little or none, a reservoir beautiful as the moon."

Attractive practical & neat...

These are some of the adjectives used to describe the Natural History Binder. Its maroon leatherette cover with gold lettering will draw admiring glances from your friends. Each binder holds ten issues.

$2.50 postpaid (This includes member's discount)

Orders to Canada 50¢ extra, Central & South America $1.50 extra. No European orders accepted.

THE MUSEUM SHOP

The American Museum of Natural History, New York 24, N. Y.

CARIBBEAN WILDLIFE TOURS

Endorsed by Broward Audubon Society, Ft. Lauderdale, Fla.

A Unique Travel Adventure—NO Night Clubs, Bars, or the Usual Tourist Attractions. Off the Beaten Path. See These Countries as they Really Are—No Staging—No Come-ons. Specializing in Natural History (birds, animals, vegetation), Native Peoples, Archeology, Nature Photography, and other Natural Phenomena.

CUBA–JAMAICA 6 days $295.00
By plane and station wagon — all inclusive
YUCATAN–CUBA 6 days $295.00
By plane and station wagon — all inclusive
SURINAM–CURACAO–BONAIRE –TRINIDAD–JAMAICA 14 days $795.00
By plane, station wagon, and river steamer — all inclusive

Parties limited from 5 to 7 persons for personalized service. Any of the above countries may be omitted or added if agreeable to the entire group. Schedules and prices subject to change without notice.

Write Box 534, Ft. Lauderdale, Fla.

AUTHORS WANTED BY N. Y. PUBLISHER

New York, N. Y.—One of the nation's largest book publishers is seeking manuscripts of all types—fiction, non-fiction, poetry. Special attention to new writers. If your work is ready for publication, send for booklet NH—*it's free.* Vantage Press, 120 W. 31st St., New York 1. *Mid-west Office: 220 So. Michigan Ave., Chicago, Ill.*

A Special Note to Members:

The traditional season for exchanging gifts has just past. However, *anytime* is the right time to say "Thank you" to those who give you so much pleasure and comfort throughout the year.

A wonderful way to do this is by giving them a subscription to NATURAL HISTORY magazine. It costs only $5.00 a year and includes Associate Membership in the Museum at no extra cost.

• • •

Send your check or money order along with their names and addresses to:

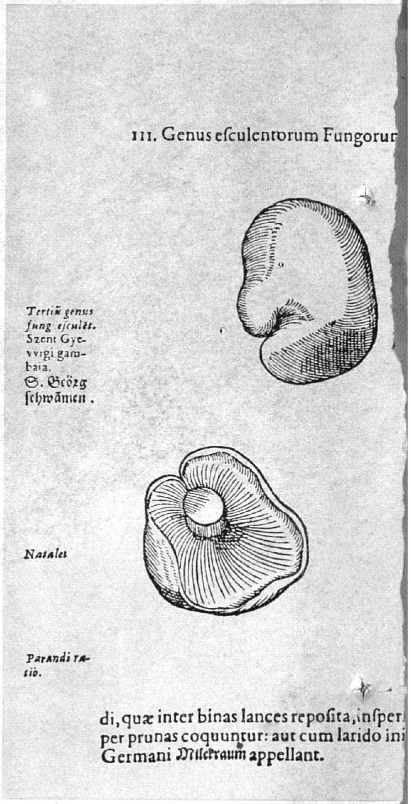
Circulation Manager, The American Museum of Natural History, New York 24, N. Y.

Be sure to include your own name and address.

Your Book Published
Our famous plan has launched 700 authors. We edit, publish, advertise, distribute. Send manuscript for free report or write for Brochure NH
PAGEANT PRESS, 101 FIFTH AVENUE, N. Y. 3

BOOK MANUSCRIPTS CONSIDERED
by cooperative publisher who offers author early publication, higher royalty, national distribution, and beautifully designed books. All subjects welcomed. Write, or send your MS directly.
GREENWICH BOOK PUBLISHERS, INC.
Atten. Mr. Edison 489 Fifth Ave. New York 17, N. Y.

Reviews *(continued from page 5)*



it rests no longer on the bedrock of philology or provable fact but on the much looser—if more fertile—soil of folklore and metaphoric associations drawn from people of all regions and in all ages.

At any rate, we shall follow the authors a little farther in their researches, having established the very close connection between toads and mushrooms. They now take up the curious Old French word *bot,* meaning "toad," a word now unused except in the expression *pied bot* (club foot). What links the nimble toad with club feet, as the authors go on to show, is that both are associated with the Devil, who was represented in medieval iconography as a cripple. Beliefs of this sort are tenacious, and the Wassons are able to produce an English caricature of Napoleon and the unscrupulous Talleyrand, in which Talleyrand—who was called *le diable boiteux,* "the lame

Office of the
Director of Archaeology
Madras
2097

I

DÉCOR

Dans l'architecture des temples du Cambodge, le décor et la sculpture occupent une place prépondérante ; il semble que les Khmers qui construisirent ces splendides monuments par lesquels se manifeste la puissance de ce pays, entre les VIIe et XIIIe siècles, aient eu une instinctive horreur pour les surfaces nues et dépourvues de toute ornementation.

De même que les enfants et les primitifs, ils s'imaginaient que la beauté d'une façade se juge à la quantité d'éléments décoratifs qui la recouvrent, et que le moindre espace laissé vide est une marque de pauvreté.

Aussi voit-on le décor chez les Khmers envahir les murs des édifices, recouvrant les moulures, les pilastres et les supports ; parfois il semble se concentrer, plus riche et plus surchargé de détails, en certains emplacements, tels que les linteaux ou les frontons qui surmontent les portes d'entrées, pour constituer ces motifs particuliers, si caractéristiques de l'art architectural du Cambodge.

Ce décor, en général très touffu, est d'une complexité assez déconcertante à première vue ; il semble, si on ne l'examine pas avec une certaine attention, que les entrelacs, rinceaux, rosaces et figurines dont il se compose, recouvrent un peu au hasard de la fantaisie du sculpteur les monuments Khmers, comme un voile de dentelle jeté sur une muraille. Mais cette première impression ne correspond pas à la réalité et une observation plus approfondie permet de reconnaître, parmi cet enchevêtrement de lignes et de formes, un certain équilibre des masses et une judicieuse répartition des éléments qui entrent dans la composition du décor.

Un motif Khmer se présente comme un agrégat de petits ornements qui se reproduisent et se répètent, souvent presque semblables. L'origine de certains de ces ornements se laisse parfois malaisément deviner : ont-ils leur point de départ dans le règne végétal ou le règne animal ? Reproduisent-ils un simple contour géométrique ? Il serait souvent difficile de le préciser.

Toutefois, on peut presque toujours enfermer les motifs décoratifs, qui se multiplient, se superposent ou se déroulent en série, dans un tracé soit rectiligne, soit courbe qui se rap-

proche d'une figure géométrique, triangle, losange ou cercle. Mais ce contour linéaire se surcharge d'un détail ornemental où viennent se mélanger fréquemment des figurines ou des animaux dans un désordre plus apparent que réel.

D'une façon générale on peut dire que c'est l'élément floral (bouton de lotus ou rosace épanouie) et végétal (feuilles découpées se repliant en crosses à courbes contrariées) qui constitue la base du décor Khmer. La forme de départ est le plus souvent géométrique, le triangle dominant dans les parties verticales et le losange dans les parties horizontales.

J'ai montré dans un ouvrage traitant de l'architecture au Cambodge [1] que la construction en bois, qui a précédé la construction en pierre, avait tellement influencé cette dernière que l'on y retrouvait les procédés habituels de la charpente et de la menuiserie. Il en est de même pour la sculpture décorative, également fort imprégnée de la technique du travail sur bois. La finesse du grain de la pierre dont sont construits les temples Khmers, un grès siliceux, assez tendre au sortir de la carrière, permettait à l'artiste qui venait ciseler le décor des façades d'obtenir un modelé des moindres détails aussi délicat que s'il avait travaillé directement dans le bois. Encore certaines essences forestières du Cambodge sont-elles beaucoup plus dures à entailler que le grès dont il s'agit.

Ce que Commaille a dit au sujet du Bayon peut s'appliquer à la plupart des temples : « Quand on examine l'ensemble de la décoration,... on reste stupéfait du travail colossal que les décorateurs ont accompli dans ce temple. Partout, même aux endroits où la lumière ne pénètre jamais, des pierres sont ouvragées aussi délicatement que pourrait le faire un ciseleur sur métal précieux. Elles sont même fouillées avec une telle recherche que l'on y voit des éléments floraux minuscules, des personnages liliputiens et des agréments de la grosseur d'une noix, prêts à se détacher au moindre choc. N'était la teinte grise du grès, on aurait souvent l'impression d'un excellent travail sur bois » (1).

On aura un très bon exemple de cette apparence de sculpture sur bois que donnent beaucoup de bas-reliefs Khmers en examinant les superbes panneaux décoratifs qui ornent les vantaux en pierre des fausses portes des temples et qui sont visiblement imités de ceux des portes en bois qui fermaient les sanctuaires à cette époque (Photo 1).

Parfois le relief du décor est si faible que la surface murale rappelle plutôt le gaufrage d'un tissu ou le cuir repoussé ; ce genre de décor n'apparaît d'ailleurs qu'à la fin de l'art Khmer, vers le XIIe siècle. Les temples d'Angkor Vat et du Bayon en montrent des exemples sur les tableaux de baies ou sur certains piliers intérieurs (Photo 2).

M. Groslier, Directeur des Arts Cambodgiens à Phnom-Penh, a noté la façon dont s'y prenait l'artisan Khmer pour conduire son travail : le motif à sculpter était d'abord esquissé au trait au moyen d'un poncif appliqué sur la pierre et ensuite gravé avec une pointe, dans ses grandes lignes et génératrices, pour servir de gabarit directeur. Une fois le travail ainsi préparé, le poncif ayant servi à répéter autant de fois qu'il le fallait ce motif directeur, le sculpteur venait entailler le détail des divers éléments qui composaient le décor, puis enfin, au

1. L'architecture comparée dans l'Inde et l'Extrême-Orient, p. 134.

moyen d'un ciseau très fin, il venait donner le relief et accentuer le modelé par des creux plus prononcés (2). Ce principe de réduire d'abord le décor à un schéma initial assez simple et de l'enrichir peu à peu en y ajoutant le détail, dont l'invention était souvent laissée à la fantaisie de l'artiste, est à peu près constant dans tout l'Extrême-Orient. Pendant un séjour fait à Java en 1930, j'ai eu l'occasion de voir exécuter devant moi un dessin de batik et j'ai constaté que le processus était le même que celui qui vient d'être décrit : un schéma du modèle à exécuter était d'abord tracé sur l'étoffe, puis l'artisan venait remplir les espaces vides avec des ornements que certainement il n'inventait pas mais qui reproduisaient des motifs qu'il connaissait par cœur, les ayant reçus de tradition.

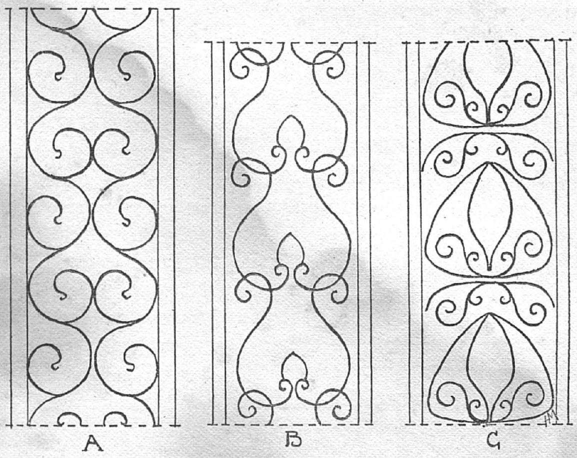


FIG. 1. — Schémas de décor de pilastres. A. Ta Prohm. B. Angkor Vat. C. Bantéay Samre.

Il reste sur les murs des temples Khmers de nombreux emplacements de décor laissé inachevé ou de sculptures interrompues qui peuvent nous renseigner sur les différentes phases du travail (Photos 3 et 4). Il n'est pas sans intérêt de rappeler que, à dix siècles d'intervalle, l'artiste Khmer moderne utilise les mêmes procédés que son aïeul, car il est désormais bien établi que le Cambodgien actuel est le descendant des constructeurs des temples d'Angkor, longtemps attribués à des artisans venus de l'Inde.

En résumé, le décor Khmer, si compliqué qu'il puisse paraître, peut se ramener à certains éléments que l'on retrouve, avec quelques variantes, pendant toute la période classique. A titre d'exemples, et pour mieux faire comprendre ce qui précède, je donne ici quelques tracés linéaires directeurs qui ont servi de point de départ ou de base au décorateur cambodgien, dans toute leur sécheresse schématique et dépouillés des détails accessoires.

Un des motifs les plus fréquemment reproduits, sur les pilastres en particulier, est l'enroulement en sinusoïde d'une tige continue de rinceau avec une branche divergente amorçant une volute (Dessin 1-A) ; un autre motif affecte une forme de lyre encadrant, soit un culot central, soit un fleuron, soit une figurine (Dessin 1-B). On retrouve des schémas analogues sur le bandeau de certaines moulures (Dessin 2-A) avec la complication que crée l'adjonction de volutes, d'ovales ou de triangles curvilignes (Dessins 3-A et 1-C).

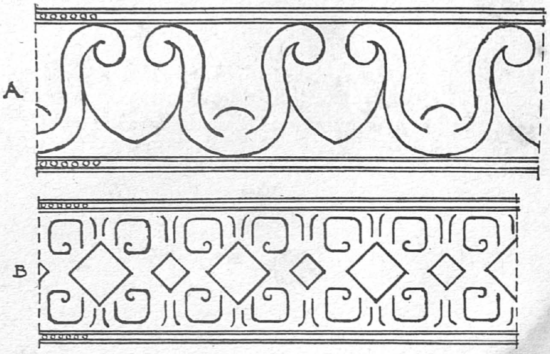


FIG. 2. — Schémas de décor de bandeaux (Prah Palilay).

Enfin le mélange des lignes droites et d'éléments courbes donne naissance à d'autres motifs dont la complication augmente progressivement (Dessins 4-B et 3-B).

Dans les dessins 5 et 6 je présente, à côté du tracé linéaire d'un simple gabarit directeur, le motif complet.

Quelquefois les formes rigides l'emportent sur les lignes courbes (Dessin 2-B).

Je décomposerai le décor Khmer en ses éléments principaux que j'analyserai à tour de rôle pour les montrer ensuite réunis et assemblés dans les ensembles des façades.

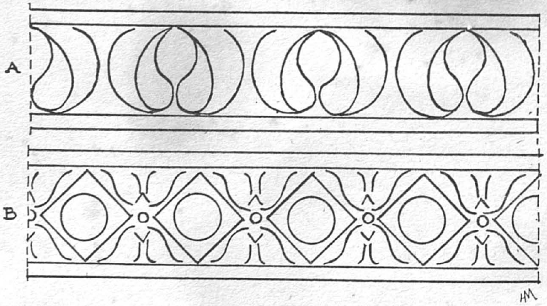


FIG. 3. — Schémas de décor de bandeaux (Bantéay Samre).

L'art Khmer comporte plusieurs périodes de styles assez différents ; je résumerai un peu plus loin l'évolution de cet art d'après les plus récents travaux des archéologues.

Le motif essentiel et primordial qui peut synthétiser la sculpture ornementale Khmère et qui se répète sur les murs des monuments, avec plus ou moins de variantes et de complications, est celui que j'ai désigné sous le nom d'*élément type* pour bien marquer le rôle important qu'il occupe. Il se compose d'une crosse initiale, s'enroulant en départ de spirale et légè-

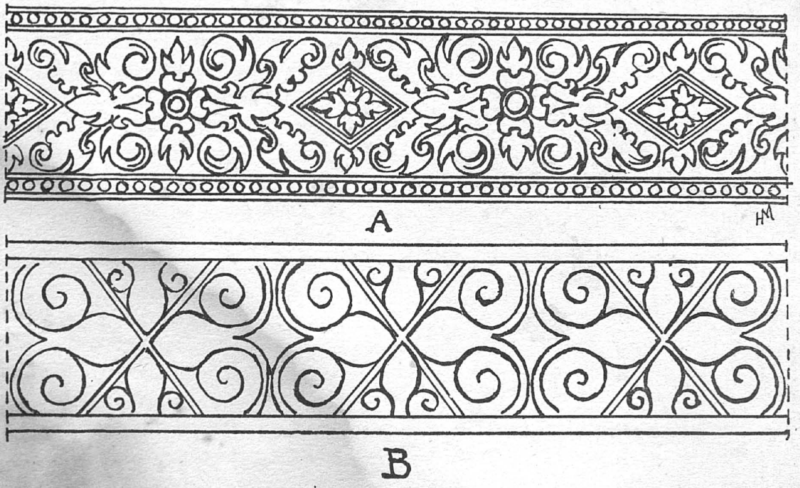


FIG. 4. — A. Décor de bandeau (piédestal de Thma Khveng). B. Schéma de décor de bandeau (Takeo).

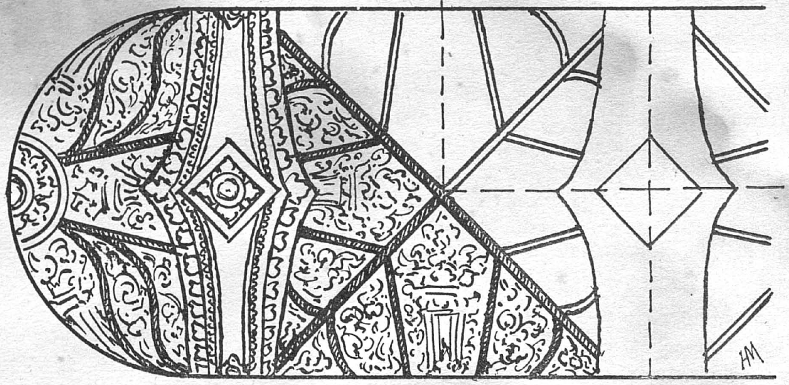


FIG. 6. — États successifs du décor d'un tore de Prah Palilay.

rement bombée (Dessin 7-A), qui souvent se découpe en dents courbes et que vient surmonter une seconde crosse, plus petite et à enroulement en sens inverse (Dessin 7-B). Ces deux crosses se complètent ou, plus exactement, s'encadrent dans une feuille à contours déchiquetés dont l'ensemble peut s'inscrire dans un triangle curviligne ; les oppositions du sens des courbes donnent au décor Khmer un aspect à la fois nerveux et élégant (Dessins 7-C et 8. Photo 5).

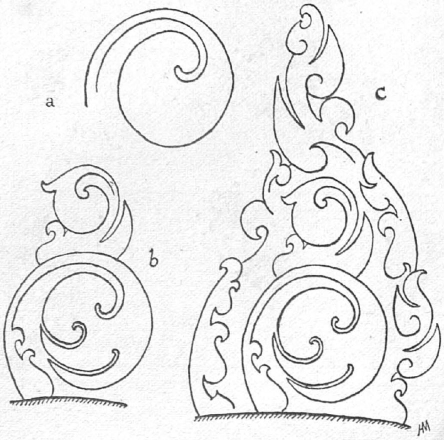


FIG. 7. — Décomposition de l'élément-type (crosses et feuillage).

En contraste avec ce balancement symétrique ou alterné du sens des courbes qui caractérise l'art Khmer il faut noter l'accent énergique des contours où les angles aigus, sortes de dents pointues, s'opposent aux rondeurs des crosses et volutes pour réaliser une composition d'une harmonie très heureuse.

Décor en rinceaux (*bandes, pilastres et frises*). — Le motif le plus souvent reproduit sur les façades, et où intervient naturellement l'élément type décrit ci-dessus, est le rinceau. Il est constitué par une tige ou un ruban plat qui se déroule en une série continue de spirales alternant successivement de sens (Photos 6-7-8).

M. Groslier a donné, comme origine du mouvement d'ondulation en forme d'S des courbes Khmères « le serpent lové qui se balance et s'élance... » (3). C'est assez ingénieux, mais je ne crois pas qu'il y ait lieu de recourir à une imitation de profil reptilien pour expliquer ce mouvement d'alternances qui correspond à une loi de composition décorative qui s'impose tout naturellement à l'artiste qui dessine méandres ou rinceaux. J'aurais plutôt tendance à supposer que c'est cette loi de composition qui aurait inspiré le sculpteur Khmer, chez lequel le sens de la décoration est inné, pourrait-on dire, pour représenter la reptation du serpent nâga quand il fait intervenir cet animal dans son ornementation.

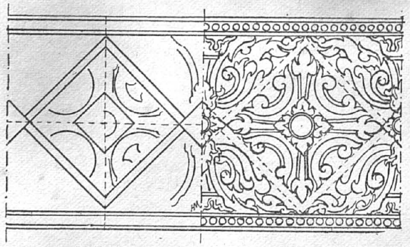


FIG. 5. — États successifs du décor d'un bandeau de Prah Palilay.

Le ruban qui forme la ligne directrice du rinceau se développe en amorce de spirale, sorte de volute, soit ronde, soit allongée en contour ovale ; les volutes sont à sens contrariés et s'encombrent de crosses, de feuilles déchiquetées, de fleurons qui s'échappent d'un culot constitué par un bouton de lotus ou bien encadrent le profil extérieur (Photos 9-10 et Dessin 9).

Ce culot est tantôt horizontal, tantôt incliné et tantôt vertical. Toutefois, au début de l'art Khmer, le rinceau se rapproche d'une tige végétale présentant une sinusoïde continue beaucoup plus simple et sans les multiples décrochements et surcharges de détails qu'on lui voit dans les siècles suivants (Photo 11).

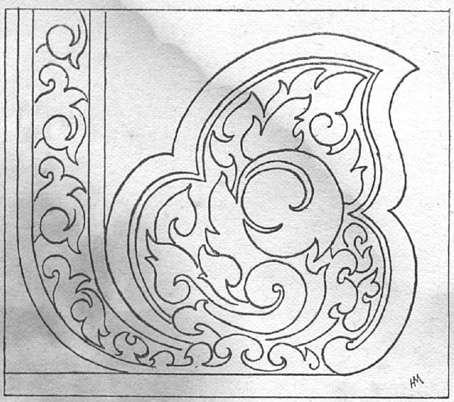


FIG. 8. — Décor d'about de marche en accolade (Prasat Kok Po).

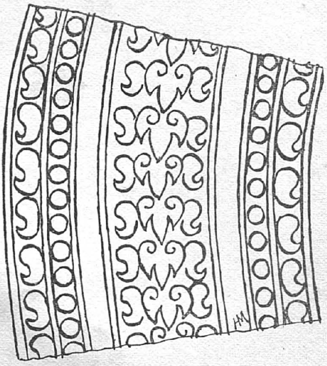


FIG. 11. — Motif de bordure d'un fronton (Chau Say Tevada).

A la même époque, la forme en rinceau s'affirme parfois plus nettement, mais le détail rappelle de façon assez réaliste un feuillage végétal (Photo 12).

Vers la fin de l'art Khmer, au rinceau continu se substituent deux tiges plus ou moins rapprochées et enfermant à l'intérieur de leurs ondulations une figurine ou un motif ornemental (Photo 13). Il arrive quelquefois que la forme rappelle celle d'une lyre (Dessin 1-B) ou celle d'un violon. Mais d'une façon générale, le décor finit par perdre sa pureté de silhouette dans la multiplicité des détails qui s'enchevêtrent et s'interpénètrent de plus en plus.

L'ensemble de l'ornementation présente aussi parfois une série de petits rinceaux juxtaposés symétriquement de part et d'autre d'un axe vertical et il n'est pas rare qu'un avant-corps de volatile termine la crosse desdits rinceaux (Photo 14).

Sur les pilastres, les rinceaux sont presque toujours enfermés entre deux étroites bandes verticales formant cadres et ornées, soit de pastilles ou boutons, soit de petites feuilles découpées, soit de rangées de fleurettes à quatre pétales (Dessins 9 et 10). Le même genre d'encadrement existe sur les bordures des frontons entourant les tympans (Dessin 11).

Fig. 9. — Rinceaux sur pilastres (Gopura du Palais Royal d'Angkor Thom).

A partir du IXe siècle, un élément nouveau intervient dans le décor des pilastres ou des bandes ornées, c'est le motif à chevrons dont la partie centrale est le plus souvent constituée par un culot ou une fleur de lotus très stylisée d'où s'échappent latéralement des feuilles reproduisant l'élément type avec plus ou moins de surcharge de détails ; cette partie centrale est dite « à hampe » (Photos 15-16-17). Vers le milieu de l'art Khmer ce motif est remplacé par une arcature enfermant un petit personnage (Photos 1-18). Ce décor en chevrons se diversifie et se transforme suivant les époques, mais le contour général et la ligne enveloppante restent sensiblement les mêmes (Dessins 12 et 13. Photos 19 et 20) tout en montrant une tendance, comme l'a noté Mme de Coral Rémusat (4), à se tasser de plus en plus, c'est-à-dire, à devenir plus large et moins haut. En même temps, la tige centrale, ronde au début, s'aplatit et s'élargit en se garnissant d'incisions verticales. Le motif en chevrons s'abâtardit vers la fin de l'art Khmer (Photo 21) : le contour se complique ou devient moins précis (5).

Le motif important qui occupe la place

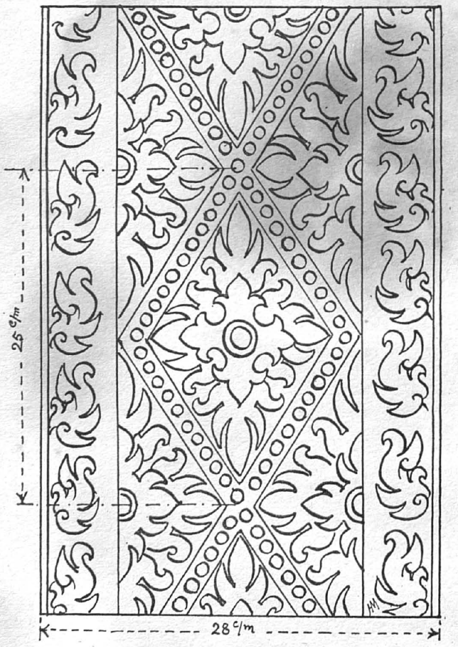


Fig. 18. — Décor sur mortier de chaux d'une fausse porte (Prah Kô).

centrale cède souvent la place à une tête de monstre vue de face, dite Kala, crachant des rinceaux qui descendent latéralement (Photos 22 et 23).

Le décor en chevrons a tantôt la pointe dirigée vers le bas et tantôt dirigée vers le haut.

On peut rattacher à ce genre de motif des formes d'ornements où la symétrie, de chaque côté d'un axe vertical, est toujours rigoureusement observée, mais où le ruban en rinceau autour du culot central prend une importance beaucoup plus grande (Photo 24).

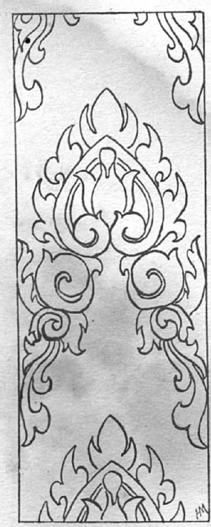


FIG. 12. — Bande décorée sur enduit (Pre Rup).

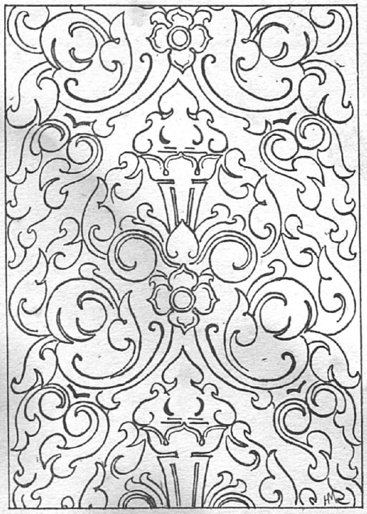


FIG. 13. — Décor de pilastre de porte de l'édicule annexe (Chau Srei Vibol).

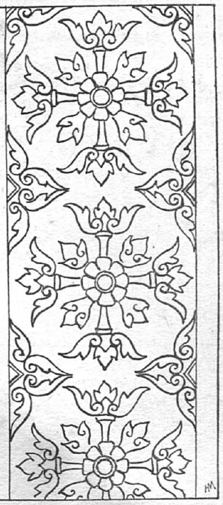


FIG. 14. — Panneau de fausse porte (Ak Yom).

Au VIIIe siècle, le motif des pilastres ou bandes verticales est surtout constitué par des feuillages, d'une stylisation moins accentuée que dans l'art classique (Photo 25), ou par une série de fleurons divergents autour d'une rosace médiane (Dessin 14). Cependant il n'est pas rare de rencontrer, mélangées au décor purement ornemental, des séries de médaillons enfermant des animaux (Photo 26).

Quand il s'agit de l'ornementation d'un bandeau ou d'une moulure plate horizontale, on voit fréquemment une succession de carrés ou losanges enfermant des fleurs épanouies alternant avec des cercles agrémentés de feuilles découpées et de fleurons (Dessins 15 et 16. Photo 27).

Très souvent avec les carrés ou losanges alterne un motif composé de deux triangles opposés par la pointe, en forme d'X, et ornés chacun d'un fleuron entre deux feuilles dérivées de

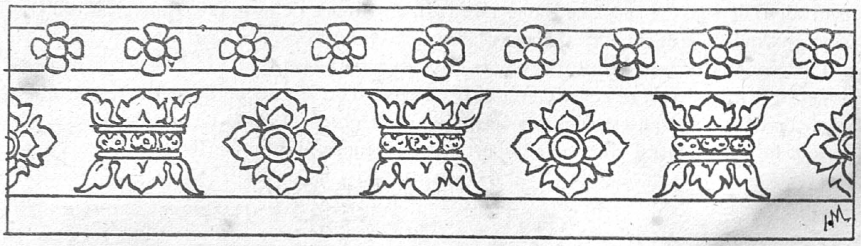


Fig. 10. — Bande décorée sur enduit (Pre Rup).

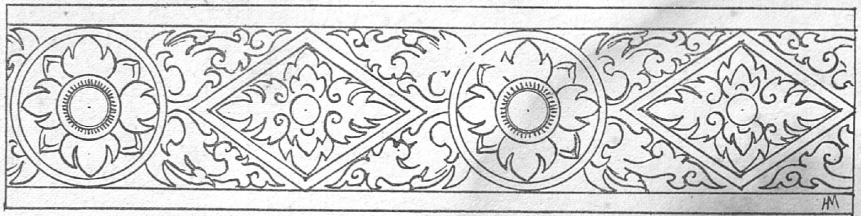


Fig. 15. — Bande décorée sur une pierre d'angle (Prah Kô).

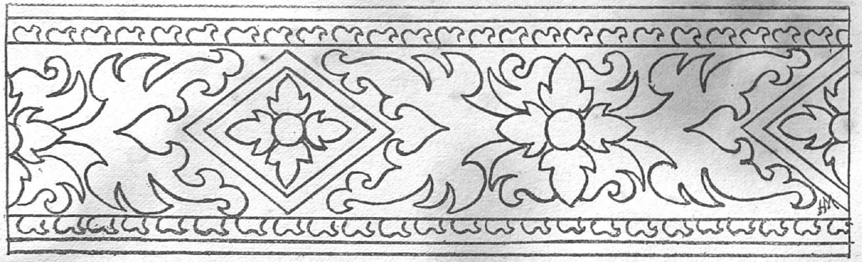


Fig. 16. — Décor de bague de colonnette (Khting Slab-Phnom Kulen).

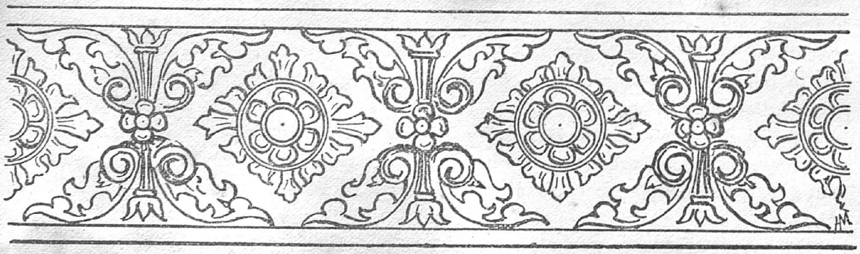


Fig. 17. — Bande décorée au bas d'un fronton (Bantéay Samre).

l'élément-type (Dessin 5 et Photo 28). On peut faire rentrer dans cette catégorie une bande composée suivant le même principe, mais où le losange n'est silhouetté que par les feuilles encadrant une rosace centrale (Dessin 17).

Quelquefois les losanges accompagnés de deux demi-losanges intercalaires, comme si ces derniers avaient été coupés en deux par la bordure, constituent tout le décor ; ce motif est aussi bien utilisé en bande verticale qu'en bande horizontale (Dessin 18).

L'ornementation des bandeaux est composée tantôt d'éléments rigides ou de lignes droites

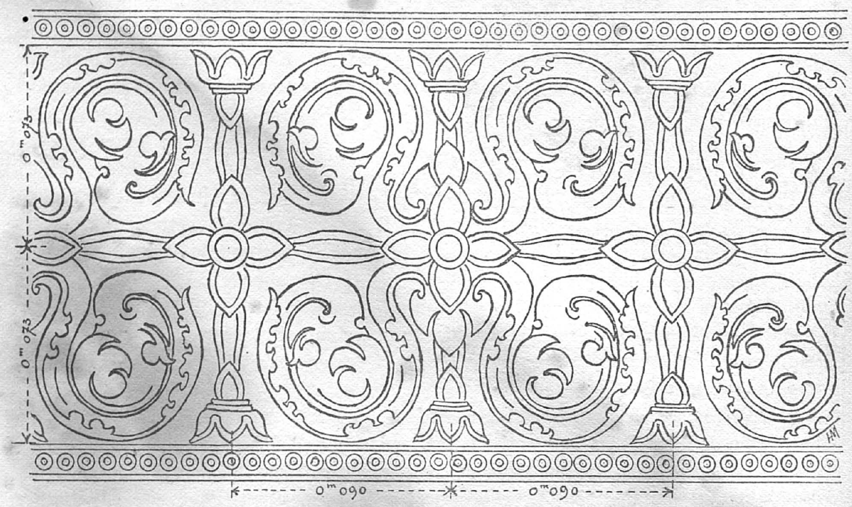


FIG. 19. — Décor de bandeau de soubassement (Prah Pithu).

(Dessin 2-B) et tantôt d'éléments courbes (Dessin 2-A. Photo 29), mais les deux systèmes sont souvent combinés ensemble ; c'est ainsi, par exemple, qu'une armature rigide en forme de tiges florales disposées en croix présentera un remplissage des vides par des rinceaux en volutes (Dessin 19).

L'art Khmer au début fournit de nombreux motifs alternés de cercles et de losanges (Photo 27) mais, d'une façon générale, la répartition des éléments entrant dans la composition du décor à cette époque est beaucoup plus simple et moins encombrée de détails que dans l'art classique qui suit (Photo 30).

Les frises placées au-dessous des moulures de corniche et, mais plus rares, les contrefrises au-dessus des moulures basses des façades, sont composées d'une alternance de pendeloques en forme de fleurons et d'ornements à contours triangulaires comprenant soit des guirlandes, soit des arcatures accompagnées de rinceaux et feuilles découpées. Toutefois, si le principe

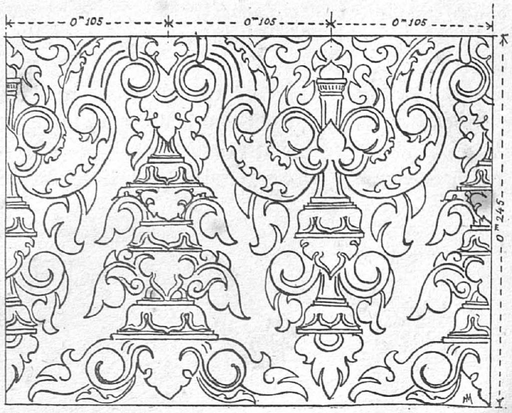


FIG. 20. — Frise (Khleang sud, façace ouest).

de composition reste à peu près pareil dans toutes les frises, le détail en varie à l'extrême et donne lieu souvent à des décors d'une très grande richesse (Dessins 20 et 21).

Il semble qu'on puisse rechercher l'origine de ce motif dans l'habitude des anciens Khmers d'accrocher sur une traverse horizontale différents ornements ; c'est ainsi que dans certaines frises des façades des bibliothèques et du gopura est de Bantéay Srei on voit très nettement une tige horizontale supérieure après laquelle sont suspendus les divers éléments qui entrent dans la composition du décor.

Quand il s'agit d'une contrefrise à la base d'un mur, la composition reste la même, mais renversée, c'est-à-dire que pendeloques et feuilles découpées sont ascendantes au lieu d'être descendantes (Dessin 22).

A ce décor de frise se rattache celui de certains bandeaux de moulures (Photo 31).

Vers la fin de l'art Khmer, ce motif atteint, par suite de l'adjonction d'éléments hétérogènes, animaux, figurines, etc., un degré de complication extrême (Photo 32).

Au début quelques frises ont le même principe de composition (Photo 33) et certaines colonnettes du VIIe siècle sont décorées sur les nus entre les bagues d'une minuscule frise constituée également par une alternance de pendeloques et guirlandes, mais avec introduction d'un oiseau à l'intérieur de ces dernières (Dessin 23).

Ornementation linéaire. — Certaines surfaces murales ou certains mor-

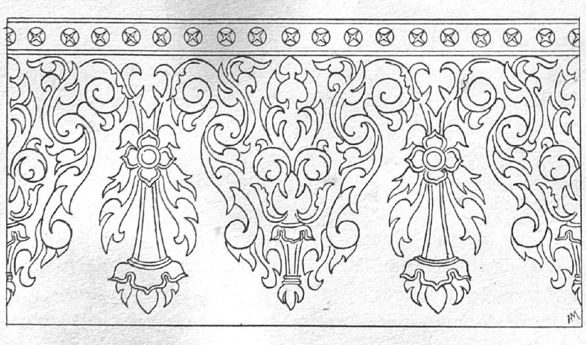


FIG. 21. — Frise sous corniche (Baphuon-Gopura est).

ceaux d'architecture sont revêtus d'un décor plus simple que ceux qui viennent d'être décrits; ce décor est composé de menus éléments linéaires, courbes ou rectilignes, dont l'aspect, un peu monotone, est dépourvu de la fougue et de l'exubérance habituelles au sculpteur cambodgien, mais ce genre de composition ornementale, où n'entrent que de simples lignes aux contours géométriques, avec quelques rappels de motifs végétaux, est excessivement rare dans l'art Khmer. Je n'en montrerai que deux exemples : l'un, série d'entrelacs, pris à Angkor Vat sur un demi-fronton des entrées occidentales (Photo 34), l'autre, sorte de quadrillage en diagonale, appartenant à la période de l'art Khmer du début, pris sur un piédestal trouvé à Sambor Prei-Kuk (Photo 35) ; ce genre de quadrillage semble particulier à cette époque, car on ne le rencontre plus dans la suite.

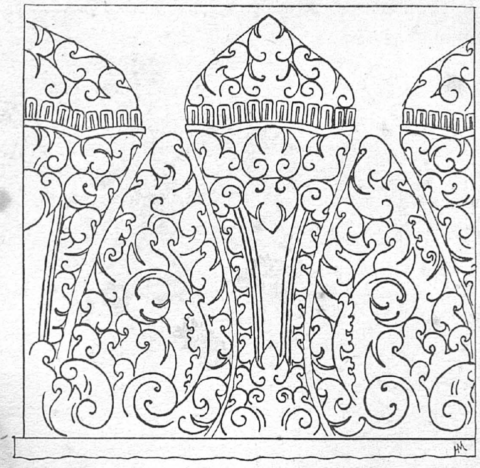


FIG. 22. — Contrefrise (Prah Palilay).

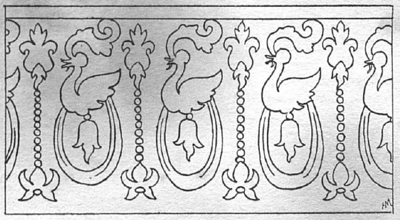


FIG. 23. — Détail de frise sur colonnette (Sambor Prei Kuk).

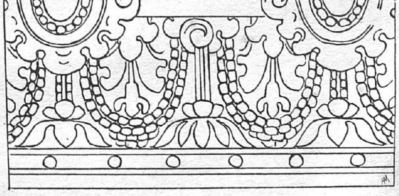


FIG. 29. — Lotus d'un linteau d'Ak Yom.

Décor floral. — Bien qu'il soit souvent assez difficile de séparer le décor purement ornemental de celui inspiré par le règne végétal, il existe dans l'art Khmer un motif d'un emploi courant et qui se répète inlassablement à toutes les époques : c'est celui de la fleur de lotus, soit en bouton, soit épanouie. Cette plante sacrée, qui joue un rôle symbolique si important dans la mythologie hindoue, intervient partout, plus ou moins stylisée et reconnaissable, aussi bien dans le décor que dans les scènes des bas-reliefs. Quand elle se présente de profil, ce qui est très fréquent, la fleur de lotus se sépare en deux types assez distincts : c'est d'abord l'*utpala*, ou lotus bleu, aux pétales

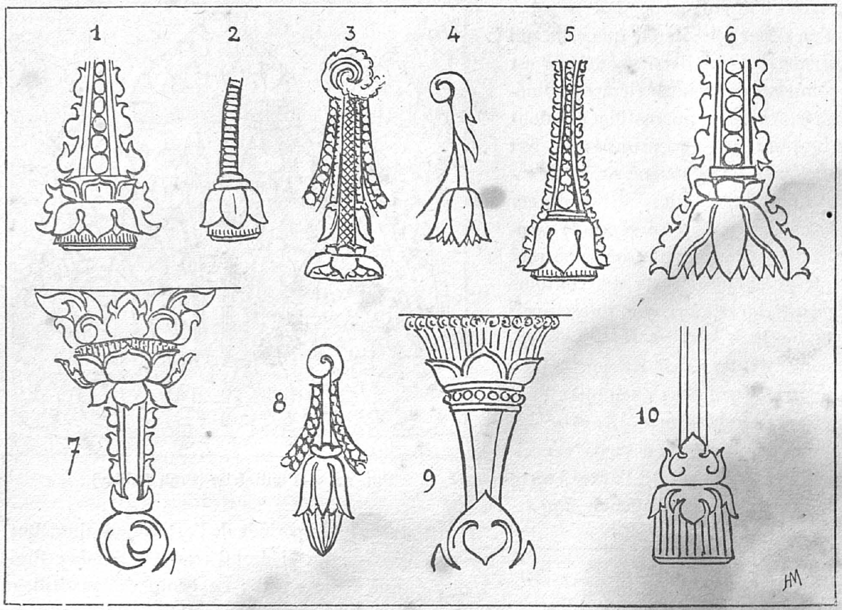


Fig. 24. — Différents types de lotus. 1. Linteau du Prasat Kraham. 2. Linteau de Trapeang Ropou. 3 et 8. Linteaux de Sambor Prei Kuk. 4. Linteau de Prah Kô. 5. Linteau du Prasat Koh Yea. 6. Frise sur un pilier de Koh Ker. 7 et 9. Frises du Prah Pithu. 10. Linteau de Chau Say Tevada.

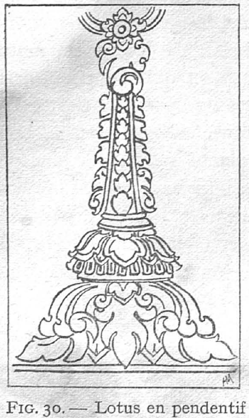


Fig. 30. — Lotus en pendentif (Linteau de Kuk Po).

Fig. 31. — Lotus d'un linteau de Prah Palilay.

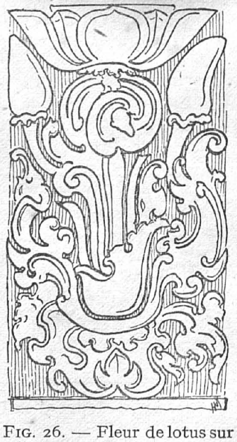


Fig. 26. — Fleur de lotus sur un linteau de Sambor Prei Kuk.

pointus et allongés : (Dessins 24 (4-6-8)-25 et Photo 31). La seconde forme est celle du *padma* ou lotus rose aux pétales arrondis (Dessin 24 (1-7-9) et Photo 15) ; sous cette dernière forme, plus répandue que la première, le lotus entre dans de nombreuses compositions, avec parfois, une stylisation très accentuée où la plante originelle se devine plus qu'elle ne se reconnaît (Dessin 26).

Le lotus sous sa forme naturaliste, avec tige, boutons, fleurs et feuilles, n'apparaît surtout qu'à une époque tardive où il figure sur les bas-reliefs dans les scènes mythologiques, quand le sculpteur veut schématiser un étang sacré. En effet, dit M. Cœdès, « le lotus est le substitut usuel de l'eau, toujours fort difficile à représenter » (6). C'est ainsi qu'on en peut voir des

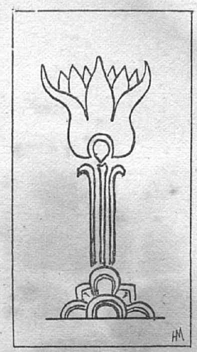


FIG. 25. — Lotus décorant une frise sur un pied de buddha (Bayon).

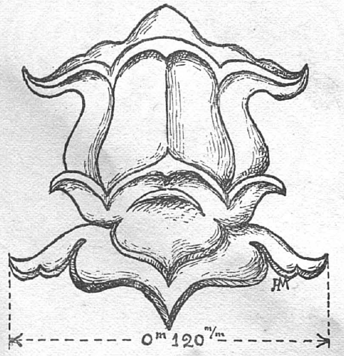


FIG. 32. — Culot en bronze en forme de fleur de lotus (Phimeanakas).

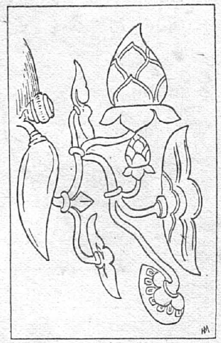


FIG. 27. — Boutons et fleurs de lotus ornant une boucle d'oreille de tevoda (Prah Pithu).

exemples nombreux sur les murs du Baphuon ou du Bayon ; on trouve également une représentation réaliste du lotus à l'extrémité ou à proximité de la trompe des éléphants encastrés à mi-corps dans les monuments de la fin de l'art Khmer, ces animaux étant censés cueillir la fleur sacrée dans les fossés qui entourent les temples (Photos 35 *bis* et 36). C'est également sous cette forme, imitée directement de la nature, qu'on voit la plante du lotus sous les pieds des apsaras sur les piliers du Bayon (Photo 37) ou, figurant en tant que bijou, soit en ornement de coiffure, soit en parure de boucle d'oreille, sur les tevodas sculptées sur les murs des temples (Dessin 27).

A une époque antérieure (fin du xe et début du xie siècle) on trouve quelquefois, mêlée au décor ornemental, une petite feuille à bords découpés et à demi enroulée qui a son origine dans le repliement que présentent souvent dans la nature les feuilles de lotus (Dessin 28). Partout ailleurs la stylisation vient modifier la structure de la fleur ; c'est peut-être dans les débuts de l'art Khmer qu'elle se rapproche le plus de sa forme naturelle : (Dessins 29-24 (2 et 4) et Photo 38).

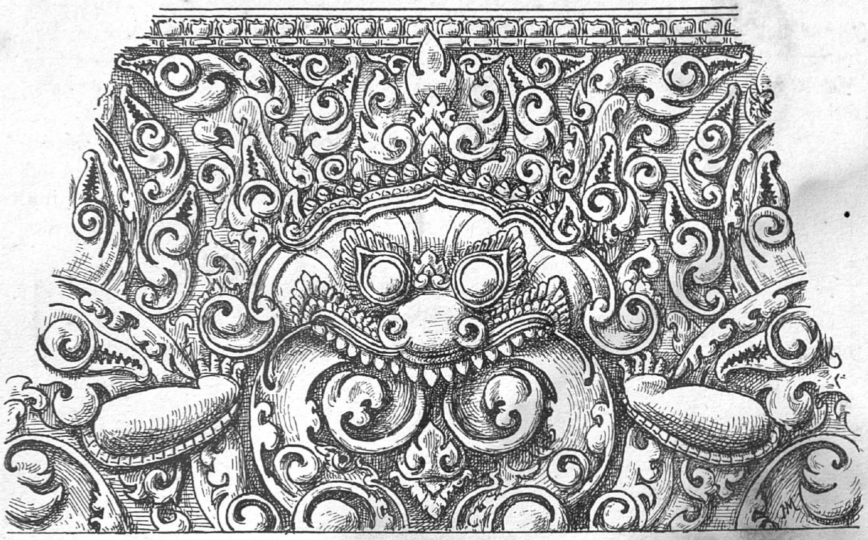


Fig. 28. — Kala central d'un linteau de Bantéay Srei.

Quand le lotus participe au décor ornemental, il se surcharge d'éléments divers, feuilles, crosses, etc. ; sa tige s'élargit, se renfle et se garnit intérieurement de rondelles ou boutons (Dessin 24 (1-5-6), ou s'accompagne de denticules. Parfois, de la corolle s'échappe un culot décoratif (Dessins 24 (7)-30 et 31).

Il arrive souvent que les pétales de la corolle s'opposent aux sépales du calice qui sont repliés en sens inverse (Dessin 24 (1-7), et que les étamines soient indiquées débordant au-dessus de la fleur, soit droites, soit s'évasant en corbeille (Dessin 24 (9-10).

On remarquera que tantôt les pétales sont ouverts comme lorsque la plante est exposée à la lumière du jour et tantôt refermés comme pendant la nuit ; ces pétales sont fréquemment découpés ou polylobés, généralement à trois lobes, avec des divisions intérieures, soulignées par des nervures.

Une élégante adaptation du motif du lotus appliquée à un objet usuel est donnée par un culot en bronze trouvé en 1916 au Phiméanakas (Dessin 32).

La stylisation atteint son maximum dans certains bas-reliefs à très faible épaisseur des temples de la fin de l'art Khmer où le lotus est figuré, servant de support, trône ou piédestal, à des divinités. Dans un exemple pris à Angkor Vat (Dessin 33), le contour des pétales est traité en dessin purement ornemental et la fleur, vue de profil, avec ses pétales et ses

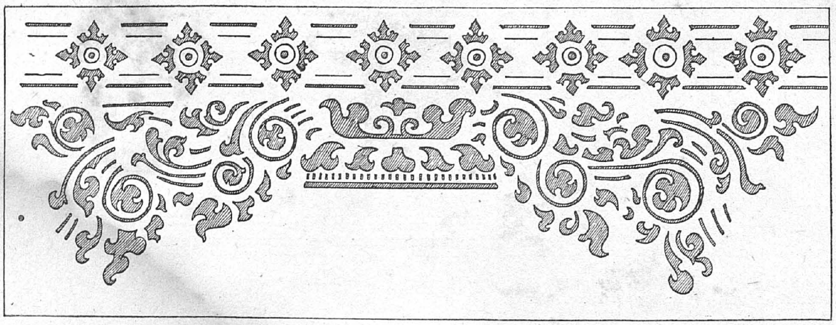


FIG. 33. — Piédestal en forme de lotus support d'apsaras (Angkor Vat).

sépales inversés s'éloigne sans le rappel des étamines rait impossible de préciser le

Un autre exemple de lotus adaptés à un trône de motif central d'un linteau de

D'une façon générale, le part des figures des dieux du derniers ne chevauchent pas habituel, lion, taureau, vent aussi sous les pieds des que dvarapalas, apsaras, séparées (Photo 40), soit en constituant un décor de

Le buddha, quand il n'est replis du nâga, a son trône (Photo 42). Dans ce rôle de de lotus oppose généralement rieure aux sépales inversés de une même axe, soit avec les que le milieu de chaque valles séparant les pétales.

Le pétale de lotus, pris chitecture Khmère un rôle ration de moulure : on le

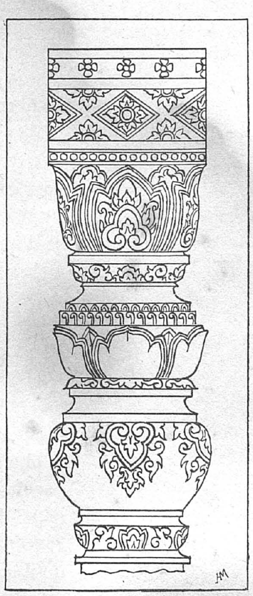


FIG. 33 *bis*.
Différents modèles de décor sur une colonnette du prasat Kok Po.

tellement de la nature que au-dessus de la corolle, il se- point de départ de ce motif. stylisation des pétales de divinité est donné par le Prasat Saupheap (Photo 39). lotus sert de base à la plu- panthéon hindou, quand ces leur vahana (ou monture) oiseau, etc. On le voit sou- divinités inférieures, telles tevodas, etc., soit en fleurs rangée de pétales alignées, piédestal mouluré (Photo 41). pas représenté. assis sur les constitué de la même façon support de divinité, la fleur les pétales de la rangée supé- la rangée inférieure, soit sur axes contrariés, c'est-à-dire sépale correspond aux inter-

isolément, joue dans l'ar- important en tant que déco- voit couramment en rangée

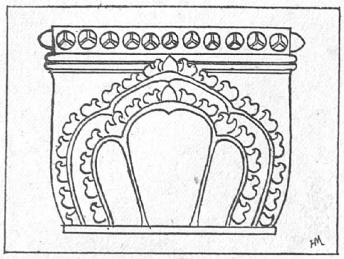


Fig. 34. — Pétale de lotus ornant un sommet de tour (Prasat Sneng).

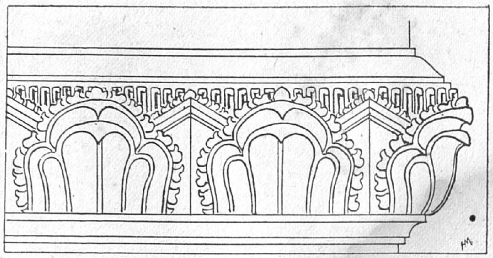


Fig. 35. — Moulure décorée de pétales de lotus (Baphuon).

continue sous les corniches, sur les bases des façades, sur les soubassements, sur les colonnettes (Dessin 33 *bis*) ou sur les chapiteaux de piliers.

Les pétales ainsi traités se superposent en épaisseur, les plus grands, par-dessous, dépassant légèrement ceux du dessus et, encadrés eux-mêmes par des folioles découpées, semblables à celles qui délimitent ordinairement les bordures dans le décor ornemental (Photo 43. Dessins 34-35-36). On les voit également à la base des épis formant couronnement des tours ou des stûpas (Photo 44), et, au-dessus de la corniche, à la cymaise, simulant des abouts de tuiles à la base de l'extrados des voûtes (Photo 45).

Un autre aspect de la fleur de lotus, très fréquent, est celui de cette fleur représentée de face et épanouie. Là encore on peut reconnaître la fantaisie et l'ingéniosité dont peut faire preuve l'artiste Khmer lorsqu'il veut varier les formes d'un motif inspiré par la nature.

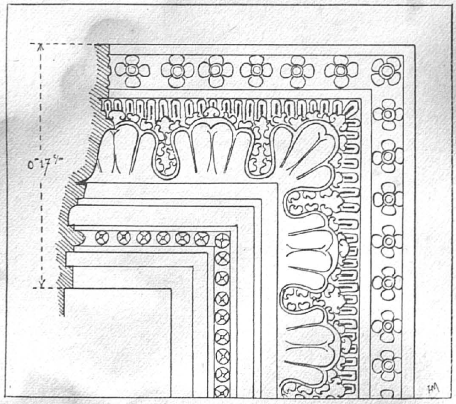


Fig. 36. — Cadre de baie (Prah Pithu).

Je suivrai l'évolution, ou plus exactement, la transformation qu'en donne M. Groslier dans ses *Recherches sur les Cambodgiens* (Pages 231 et 232) et que je résume dans un croquis (Dessin 37) ; on peut y voir de bas en haut comment le décorateur part de la forme la plus simple d'une fleur de lotus vue par-dessus, puis double les pétales, dont il découpe progressivement les contours, et enfin agrandit le cœur qu'il entoure de rayons figurant les étamines et où sont parfois même indiquées les graines enchassées à l'intérieur du péricarpe (Dessin 38. Photos 46-47-48-49). Il ne reste plus qu'à com-

pliquer les contours par l'adjonction de feuilles découpées, à multiplier les pétales rayonnants autour du cœur, pour que, quittant le domaine du règne végétal, ce motif devienne la superbe rosace qui figure si souvent dans le décor Khmer et dont le dos ou la face de certains nâgas d'Angkor nous offre de magnifiques exemples (Photo 50).

Le lotus en rosace est utilisé aux différentes époques de l'art Khmer et sert souvent de motif central dans le décor ; on le trouve également employé en ligne continue, parfois interrompu par un autre motif avec lequel il alterne. C'est ainsi qu'on le voit orner les architraves, les moulures, les bandeaux et les abaques des chapiteaux, ou bien sur les cadres des

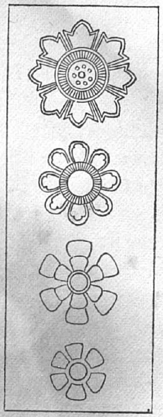


FIG. 37. — Transformation et stylisation de la fleur de lotus épanouie.

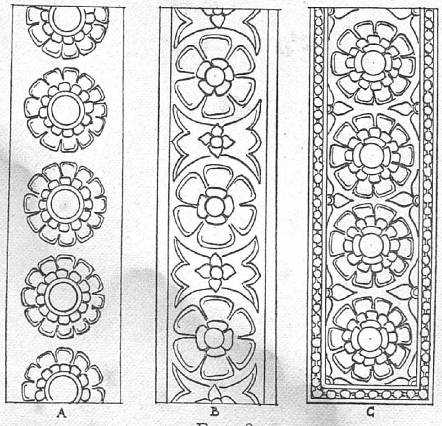


FIG. 38.
Fleurs de lotus épanouies (Angkor Vat. Entrées occidentales). A. Porche central. B. Tableau de porte. C. Galerie sud.

frontons et sur le dessus des pierres à offrandes (Photo 47), ou encore en semis sur les murs de façades. Ce sont des rosaces analogues qui ornaient les plafonds de bois venant masquer le dessous des voûtes à l'intérieur des temples ; je dis : ornaient, car il ne susbsiste plus que quelques exemples très rares de ces plafonds qui ont presque complètement disparu à l'heure actuelle.

Dans les galeries des monuments des XIIe et XIIIe siècles, les mêmes rosaces décorent, à très faible relief, l'intrados des demi-voûtes latérales ou la partie inférieure des étrésillons en pierre reliant deux piliers contigus.

Un des emplois les plus fréquents de ce motif consiste à décorer les boutons carrés en saillie sur les meneaux médians des fausses portes des façades de temple (Photo 48). Il sert également à orner le corps de certains animaux en ronde-bosse, où il occupe la partie centrale : nâgas (Photo 50), éléphants, etc., et le diadème des énormes têtes des tours du Bayon. On

voit encore le lotus épanoui en rosace sur des plaques de bronze qui formaient revêtement des murs et dont plusieurs furent retrouvées dans les fouilles.

Les rondelles ou perles qui garnissent le cadre de certains éléments Khmers ou le listel des moulures peuvent être interprétées comme une stylisation simplifiée du bouton de lotus vu de face ; cette interprétation est précisée, soit par deux traits incisés en croix simulant les pétales refermés, soit par une indication du pistil au centre de la fleur à demi ouverte (Photos 15 et 43).

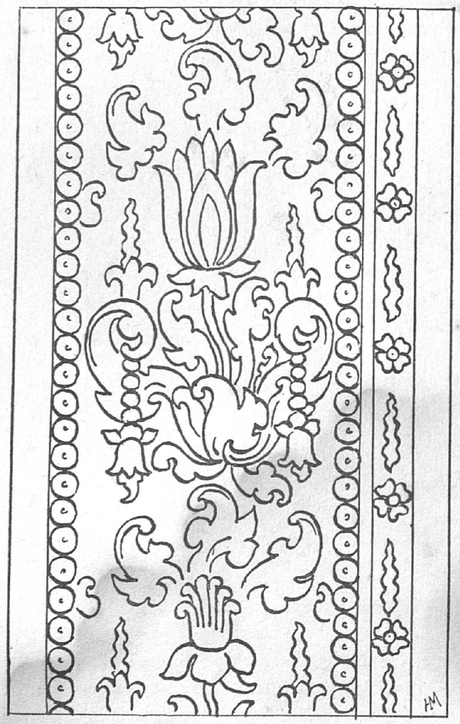


Fig. 39. Pilier d'un dais (Sambor Prei Kuk).

Le décor floral ou végétal Khmer emprunte parfois ses formes à d'autres plantes que le lotus, mais l'identification, sauf certains cas particuliers, en est assez difficile. M. Groslier a pu discerner l'imitation de fleurs tropicales bien connues au Cambodge, jasmin, champa, etc., sur les pilastres des murs de la cellule de Hanchei (VIIe siècle) : (Photo 51). « On voit, dit cet auteur, avec une netteté surprenante une pendeloque composée de petites fleurs de jasmin enfilées comme les grains d'un chapelet, et se terminant par un pompon de champa ; motif floral dans la confection duquel le Cambodgien moderne excelle encore, et dont il parfume toutes ses fêtes » (7).

Sur un pilier de la cellule cubique intérieure du groupe sud de Sambor Prei Kuk, également daté du VIIe siècle, M. H. Parmentier reconnaît, lui aussi, une étude directe de la botanique, chose rare chez le décorateur Khmer, dont la fantaisie imaginative pousse le plus souvent la stylisation à l'extrême (Dessin 39). « Au milieu de rinceaux conventionnels se dressent des bouquets de fleurs dessinés avec assez d'esprit pour qu'on y reconnaisse les modèles végétaux. Sur la face extérieure se distingue en bas une touffe double de ces fleurs dont la forme est un peu celle du lilas... et qu'on rencontre souvent dans la brousse (ixora) ; au-dessus une fleur à quatre pétales et gros bouquet d'étamines est une fleur de goyavier ou de citronnier... ; la troisième qu'on retrouve aux échiffres du même dais, ressemble à une tulipe, mais avec des

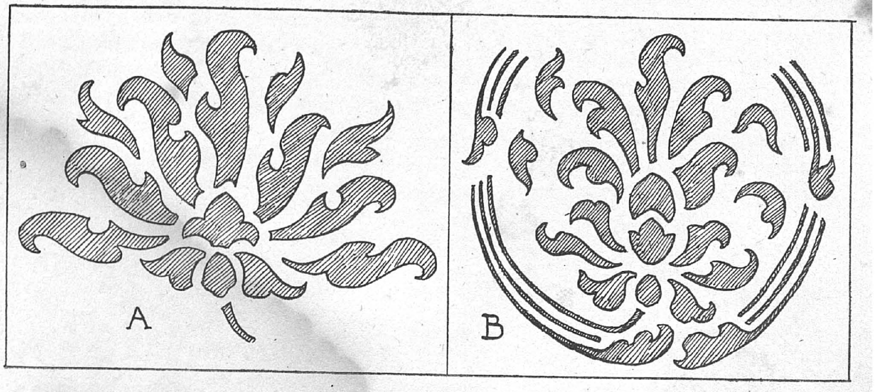


FIG. 41. — Motif de semis sur un tableau de baie (Angkor Vat).

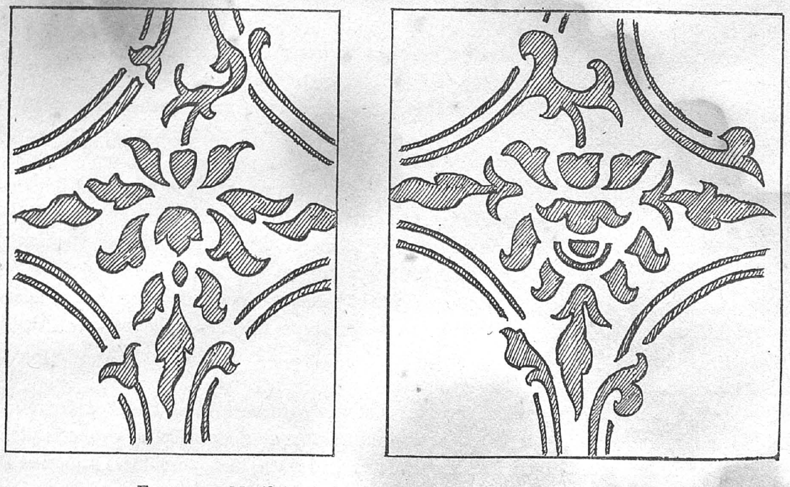


FIG. 44. — Motif de semis sur un tableau de baie (Angkor Vat).

sépales, et doit être inspirée par le lotus à demi ouvert ». Sur une autre face du même pilier (Photo 52) l'auteur note : « ...les bouquets séparés par les chaînes décoratives montrent en bas la fleur de goyavier, au-dessus le lotus ouvert, en haut une fleur de cette liane si commune, rouge et jaune, qu'on nomme dans le langage courant *espagnole* (gloriosa superba) » (8).

A mesure que l'on avance dans l'art classique, la représentation des plantes, feuillages ou fleurs, entrant en composition dans le décor, s'écarte de plus en plus de la nature. C'est ainsi que les nombreux semis floraux qui tapissent, à très faible relief, les murs d'Angkor Vat et du Bayon, en particulier les tableaux des baies, présentent un aspect très découpé, sans doute obtenu au moyen d'un pochoir, sans qu'on puisse préciser à quelle variété du règne végétal se rattache ce décor (Dessins 40-41-42-43-44).

Ces fleurs sont tantôt isolées, tantôt reliées par des lignes simulant des tiges (Dessin 45 *bis*) ;

Fig. 42. — Motif de semis sur un tableau de baie (Bayon).

Fig. 40. — Motif de semis sur un tableau de baie (Angkor Vat).

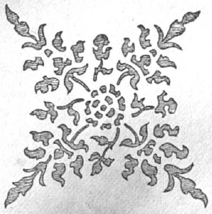


Fig. 43. — Motif de semis sur un tableau de baie (Bayon).

on les voit fréquemment formant remplissage entre des rinceaux ou cercles encadrant des ornements ou des figurines (Photos 53-54-55. Dessin 45).

On peut signaler l'emploi de fleurs analogues, réduites à des motifs schématiques et très simples, se succédant en séries dans des bordures sur les piliers, bandeaux, panneaux, etc., des temples (Dessin 46).

Parfois le lotus n'est rappelé que par un ou deux détails pris dans la nature et il se complique d'éléments étrangers qui en changent le caractère tout en lui conférant une élégance assez agréable à l'œil ; tel est le cas du bijou en forme de fleur tenu à la main par une des tevodas du gopura occidental d'Angkor Vat (Dessin 47).

A ce sujet, il est intéressant de noter le rôle considérable que joue la fleur, en tant que parure dans tout l'Extrême-Orient aussi bien que dans le Pacifique. Les Cambodgiens, en particulier, se plaisent à orner leur chevelure, soit de fleurs naturelles, soit de bijoux imités des plantes, et plus ou moins stylisés.

Mme Sappho Marchal, dans son étude sur les *Costumes et parures Khmers*, d'après les tevodas sculptées sur les murs d'Angkor Vat, mentionne que c'est au règne végétal « que sont dus en majorité, non seulement la décoration des coiffures de devata, mais aussi leurs bijoux et l'ornementation de leurs étoffes ». Puis, après avoir rappelé le rôle important que joue le lotus,

l'auteur continue : « une autre fleur que l'on retrouve stylisée aussi sur la majorité des coiffures est la fleur du cocotier... On rencontre également, placées de la même façon, des fleurs d'aréquier, dont la forme ne diffère que par les détails de la fleur du cocotier » (9).

J'emprunte aux planches de cet ouvrage quelques exemples de bijoux en forme de fleurs, soit tenus à la main, soit fixés sur les coiffures des divinités sculptées sur les murs du grand temple d'Angkor (Dessins 48 et 49).

J'ajouterai, aux rapprochements que l'on peut faire entre des fleurs naturelles et celles reproduites dans le décor cambodgien, la fleur de lupin ou celle de certaine graminée (Eleusine de l'Inde) à épis digités, comme ayant pu inspirer quelques-uns des motifs de bijoux représentés sur les bas-reliefs.

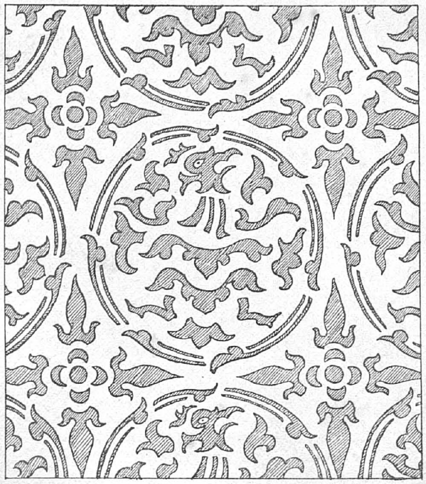


FIG. 45. — Flore et animaux stylisés en semis (Angkor Vat).

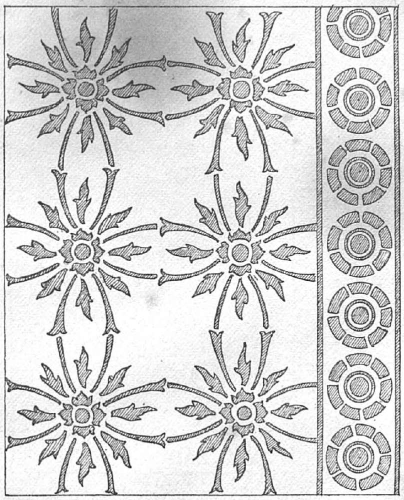


FIG. 45 *bis*. — Fleurs stylisées en semis (Angkor Vat).

Une dernière application, essentiellement symbolique, de la fleur se rencontre dans certaines scènes mythologiques figurées sur des tympans de frontons ou décorant les murs des galeries ; pour concrétiser, sous une forme plastique, la puissance magique qui émane des dieux ou des héros dont l'image est reproduite sur les bas-reliefs, le sculpteur a dispersé autour de leurs corps des fleurs volantes, disques ou rosaces que prolonge une sorte d'aile en forme de feuille allongée, cette dernière évoquant l'idée d'une langue de feu (Dessin 50 et Photo 56). Dans certaines formes d'art océanien, notamment dans les dessins, peintures ou sculptures de l'île de Bali, cette flamme ou fleur volante joue un rôle prépondérant sous un aspect à peu près analogue à celui qu'elle présente au Cambodge.

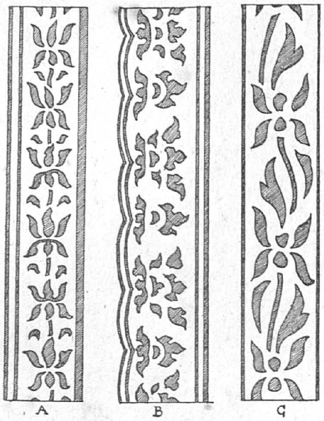


FIG. 46. — Bordures de tableaux de baies. A et B. Angkor Vat. C. Ta Prohm Kel.

Pour terminer avec le règne végétal appliqué au décor, je mentionnerai les représentations d'arbres sur les bas-reliefs pour indiquer que la scène se passe en plein air ou dans une forêt ; les nombreux défilés d'armée sur les murs d'Angkor Vat et du Bayon montrent ainsi des soldats, suivis de leurs convois et serviteurs, devant un rideau d'arbres constituant le fond et situant la scène. Ces arbres, assez fidèlement observés, si l'on met à part quelques exemples de palmiers ou de bambous, appartiennent pour la plupart à la famille des diptérocarpées dont le feuillage, très schématisé il est vrai, se découpe en surface comme s'il était taillé à l'emporte-pièce (Photo 57).

Tête de monstre (*Kala*). — Parmi les motifs importants du décor Khmer, figure la tête de monstre, généralement appelée *Kirttimukha* ou *Kala* dans l'Inde. Cette tête grimaçante, au rictus féroce, est toujours représentée de face, sauf quelques très rares exceptions. Les yeux sont ronds et très saillants et la gueule, largement ouverte, est garnie de crocs pointus, mais la machoire inférieure est presque toujours absente. Cette face se rapproche souvent de celle du lion tel que les Cambodgiens représentent cet animal dans la sculpture ou le décor. La tête de Kala, quelquefois confondue avec le monstre Rahu, l'ogre Khmer qui provoque les éclipses en avalant la lune, occupe, en général, la place centrale sur les linteaux au-dessus des portes ; cet emplacement est en rapport avec son rôle prophylactique d'empêcher l'accès des mauvais esprits à l'intérieur du temple. Dans le linteau, comme ailleurs, le motif du Kala participe au décor et il sert de départ aux guirlandes qui s'échappent de la gueule du monstre.

Quelques exemples feront comprendre, mieux que tout commentaire, ce qui précède et montreront le parti que l'artiste cambodgien a su tirer de ce symbole au point de vue plastique (Dessins 51-52-53. Photos 58-59-60-61).

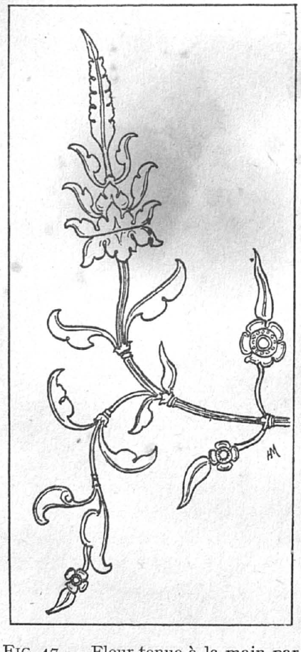


FIG. 47. — Fleur tenue à la main par une tevoda (Gopura occidental d'Angkor Vat).

FIG. 49. — Fleurs ornant une coiffure de tevoda d'Angkor Vat.

On remarquera que cette tête est tantôt limitée à la partie supérieure par une arcature, généralement trilobée, et hérissée de cornes ou de tentacules, et tantôt dépourvue de front que remplacent des ornements divers. La partie inférieure est constituée par une mâchoire supérieure munie de crocs et s'élargissant de chaque côté pour s'interrompre à la commissure des lèvres, celle inférieure étant absente et remplacée par le décor ; une silhouette de langue est souvent évoquée par le motif en pendeloque au centre du motif. Les yeux ronds sont cernés et accentués par une paupière en amande dont la pointe se relève vers les tempes et que doublent fréquemment des stries simulant des cils ou des sourcils stylisés ; le globe oculaire est parfois entouré par des lignes concentriques qui semblent insister sur le rôle important attribué à cet organe. Entre les deux yeux, une ou deux feuilles superposées prolongent le haut du nez dont les narines, assez largement ouvertes, accusent seules la forme. Les oreilles sont généralement pointues et plus ou moins dissimulées dans le décor.

Mais ce qu'il importe de préciser, dans l'interprétation de cette tête fantaisiste, c'est la stylisation très prononcée de tous les détails anatomiques qui la composent et où se recon-

naît, une fois de plus, la tendance des décorateurs Khmers à ramener insensiblement vers un décor purement ornemental un motif dont l'origine peut être recherchée dans le domaine végétal ou animal. On en verra plus loin des exemples curieux.

Une des caractéristiques de la tête de Kala, c'est d'être accompagnée fréquemment par deux avant-bras ou pattes griffues qui semblent agripper rageusement soit les départs de guirlandes (Dessin 52) ou des culots décoratifs, soit un lion ou une figurine (Photos 58-61).

Quelquefois les deux avant-bras sont réduits à deux mains ouvertes, les doigts levés en l'air et la paume en avant (Dessin 51).

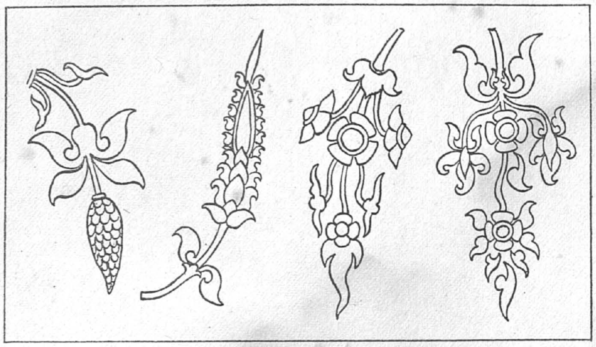


FIG. 48. — Différents types de fleurs tenues par les tevodas d'Angkor Vat.

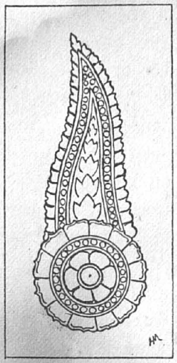


FIG. 50. — Type de fleur volante dans les bas-reliefs.

Peut-on voir dans ces avant-bras ou pattes un souvenir de la légende du Kala indien qui était primitivement une émanation terrible du dieu Çiva ou de celle de Rahu qui saisit la lune dans ses mains pour la dévorer ? On doit se rappeler à ce sujet que le Cambodgien n'a guère l'habitude de travailler d'après des textes et que les traditions orales lui suffisent dans la plupart des cas pour servir de point de départ à sa fantaisie et à sa fougue imaginative.

Mais la tête de Kala dans l'art Khmer ne se localise pas uniquement au centre des linteaux ; elle se multiplie et se répète un peu partout en se mélangeant de plus en plus intimement au décor des façades ou des murs de galeries. On ne peut guère lui assigner une place prépondérante, ce qui prouve qu'elle a perdu peu à peu au Cambodge son caractère initial de symbole prophylactique. On la trouve par exemple sur les entrepilastres des façades des temples, de part et d'autre du motif d'entrée et au-dessous des moulures de corniche. Le sanctuaire de Prah Kô (IXᵉ siècle) en présente de très curieux exemples où se révèle une stylisation moins excessive que sur les linteaux : le sommet du crâne est coiffé d'un diadème royal qui contraste avec l'exubérance habituelle du décor qui enveloppe généralement ce symbole (Photo 62). Une autre particularité de cette tête, dans l'exemple cité, consiste dans ce fait que les

éléments ornementaux crachés par ce motif sont asymétriques à la base, ce qui est fort rare dans le décor Khmer et n'est pas sans évoquer un peu certaines formes de décor Louis XV.

Au siècle suivant, on retrouve encore la tête de Kala au même emplacement sur les murs de façade de Bantéay Srei, mais ici, elle surmonte une tête d'éléphant qu'elle semble dévorer, souvenir du motif, si fréquent dans l'Inde, associant le lion à l'éléphant (Photo 63). Mais elle va perdre encore de son importance pour se réduire à un rôle subalterne et c'est ainsi qu'on peut la voir, entrant comme simple élément décoratif, noyée au milieu de l'ornementation des temples, par exemple, sur le corps d'un pilastre ou sur la plinthe de base des murs (Photos 22 et 22 *bis*). On trouve encore la tête de Kala sur les meneaux des fausses portes ou sur le bouton carré en saillie sur ces meneaux (Dessin 53 *bis*). Plus tard, à Angkor Vat, sur la muraille extérieure

FIG. 51. — Kala central d'un linteau de Mébon oriental.

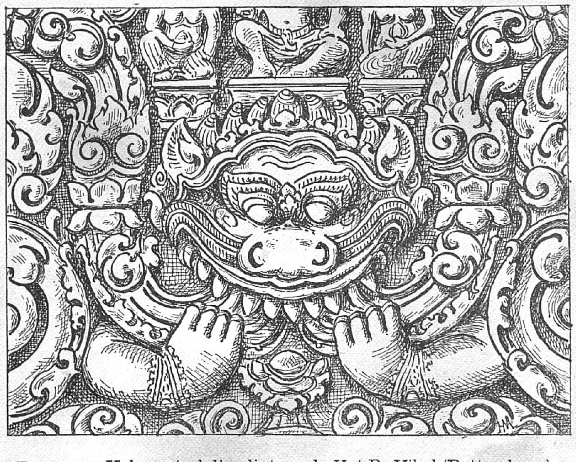


FIG. 52. — Kala central d'un linteau du Vat Po Vihal (Battambang).

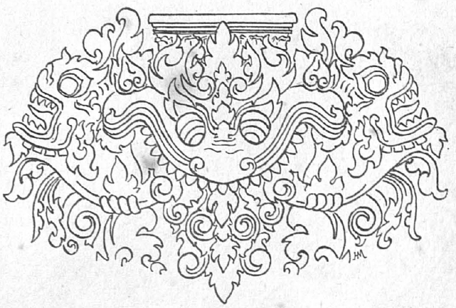


FIG. 53. — Kala central d'un linteau de Bantéay Srei.

FIG. 53 *bis*. — Kala sur un bouton de fausse porte (Pre Rup).

du pavillon des Entrées occidentales, cette tête est employée en semis derrière les tevodas ou bien participe à l'ornementation des arcatures qui encadrent ces dernières (Photo 23).

A l'époque du Bayon, le Kala intervient de plus en plus dans le décor des temples ; on en voit au-dessus des fenêtres de Ta Prohm et de Prah Khan à Angkor parmi les entrelacs et les rinceaux ou encore à la terrasse royale devant le palais d'Angkor Thom, entre les garudas et les lions en atlante du soubassement. On retrouve également ce motif dans un angle de façade, au temple de Prah Thkol (Kompong Thom) sous le ventre du garuda, et audessus de la corniche du rez de chaussée (Photo 64).

Une utilisation décorative du Kala se rencontre au dos des nâgas d'about de balustrade d'Angkor Vat pour masquer la base des sept têtes dressées du reptile (Photo 65) ou sous les garudas qui ornent les nâgas du Bayon.

Mais la stylisation de cette tête s'exagère souvent au point de prendre parfois des aspects tout à fait inattendus : un essai assez amusant d'interprétation schématisée où l'anatomie disparaît presque complètement pour ne plus garder que l'unique détail des dents de la mâchoire se trouve à Pre Rup, sur un linteau des petits temples de l'étage inférieur de la pyramide centrale (Photo 66).

On voit au Bayon une déformation analogue sur un linteau, à la base du sanctuaire central, où la tête est uniquement suggérée par le contour des enroulements des tiges des volutes (Photo 67). Un autre aspect de la face du monstre est représenté au même temple sur certains tableaux de baies ; les yeux sont indiqués par deux boutons floraux et, seul, le diadème encadrant le front présente quelque précision (Photo 2).

Il semble parfois que le leitmotiv du Kala soit simplement évoqué par la configuration du décor ; si par exemple on examine avec un peu d'attention la frise d'un bandeau du Baphuon (Photo 32), on pourra discerner dans le motif triangulaire, entre les pendeloques encadrant

les figurines à la base, l'aspect d'une tête dont la mâchoire, il est vrai, fait défaut, mais dont le nez, les yeux et la langue pendante sont rappelés par les détails de la composition.

Il est même curieux de noter, si cette interprétation peut se soutenir, que le globe des yeux, qui semble le trait caractéristique de cette tête, est constitué par le corps de deux oiseaux affrontés. En somme, comme l'a observé M. J.-G. Lemoine, l'art décoratif Khmer « n'est que l'expression plastique d'une théorie à la fois traditionnelle et philosophique, celle de la nature en éternelle transformation, et ceci explique à la fois sa richesse et sa confusion » (10).

Fig. 54. — Stylisation du motif du Kala (Bantéay Kdei).

Mais les dernières limites de la fantaisie décorative sont atteintes dans certains motifs à très faible relief de la fin de l'art Khmer, par exemple, à Bantéay Kdei, sur les frises ornant les piliers de la salle dite des danses : la tête est à peine indiquée et ne se révèle que par deux courbes superposées avec une rangée de crocs au-dessous. Ici la schématisation est telle qu'on ne peut la comprendre que par un rapprochement avec d'autres représentations du même motif (Dessin 54). Il faut également une certaine attention pour retrouver la tête de Kala à la base des rinceaux rappelant un dessin de broderie qui ornent les piliers du 3e étage d'Angkor Vat (Photo 68).

La vogue de la tête de Kala s'est prolongée jusqu'à l'époque moderne et, faisant une incursion dans l'art Khmer contemporain, dont il sera question en fin de cette étude, je présente un curieux exemple de stylisation de ce motif pris sur un vantail de bois sculpté et doré d'une pagode de Siemreap ; on y reconnaîtra le même esprit de déformation ornementale que celui qu'on vient de voir à l'époque classique, c'est-à-dire près de mille ans avant, avec un mélange dans le décor d'influences occidentales empruntées à notre style des XVIIe et XVIIIe siècles introduites par le Siam (Photo 69).

L'emploi de la tête de Kala ne s'est pas limité au Cambodge à son rôle architectural ou à la décoration des façades ; on la voit figurer sur plusieurs pièces rituelles ou des objets en bronze datant de l'époque d'Angkor : support de lampes, abouts de palanquin, manches de cuillère à riz, etc., tel, par exemple, ce fragment de douille en bronze trouvé dans les fouilles de dégagement à Bantéay Samre (Dessin 55).

Les bas-reliefs qui font revivre les détails de la vie du peuple Khmer aux XIIe et XIIIe siècles, confirment encore l'application de ce motif à des armes et à des instruments divers, et on peut le voir, sur les murs des galeries d'Angkor Vat, orner les boucliers des combattants ou les mukutas de certains guerriers.

La même tête est représentée, à l'époque du Bayon, sur les casques des personnages qui entourent le cheval pentacéphale sur la paroi intérieure de l'extrémité nord de la terrasse des éléphants d'Angkor Thom (Photo 70).

Makara. — L'être fantastique désigné sous ce nom apparaît rarement au Cambodge sous l'aspect d'un animal complet tenant soit du crocodile, soit de l'oiseau ou du poisson ; le plus souvent il se résume dans une tête de caractère monstrueux, quelquefois accompagné d'un avant-corps se terminant par une queue ; le corps intermédiaire est vaguement suggéré ou remplacé par le décor ornemental.

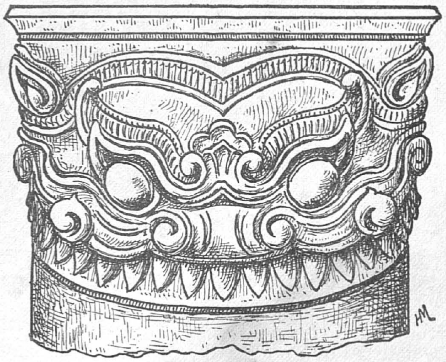


FIG. 55. — About de hampe en bronze (Bantéay Samre).

Ce motif qui amalgame des éléments empruntés aux animaux les plus variés : poisson, tapir, saurien, oiseau, éléphant, etc., se prête par sa nature même à toutes sortes de déformations et combinaisons ornementales. Le corps, quand il est représenté, ce qui ne se rencontre que dans l'art du début, se couvre tantôt d'écailles, tantôt de plumes, ou bien se confond avec le décor environnant. La queue se déroule en rinceaux très découpés ; la tête seule inaugure un motif nouveau en prenant toute l'importance avec un encadrement polylobé ou plus ou moins déchiqueté. A l'inverse de la tête de Kala ou de Rahu, cette tête est toujours représentée de profil, car je ne saurais ranger parmi les makaras quelques motifs de têtes en gargouille à la base des murs de certains temples pour évacuer les eaux lustrales.

La gargouille, très fruste d'ailleurs, qu'on voit au prasat Kraham sur le phnom Kulen, rentre dans cette catégorie (11).

Le makara figure surtout en bas-relief sur les linteaux ; il se situe aux extrémités latérales de la guirlande ou de l'arcature qui constitue la partie essentielle du décor de cet élément architectural. Il présente deux aspects très différents suivant les époques : dans le style le plus ancien, l'animal est complet, tête, corps et queue, toujours vu de profil, et la gueule, tournée vers le centre du linteau, avale l'arcature ou la guirlande. De la gueule s'échappe souvent une figurine ou un animal et quelquefois un petit personnage repose sur le cou (Photos 71-72-73. Dessin 56).

Peu à peu le caractère réaliste de ce monstre hybride diminue et se perd à l'époque suivante ;

la stylisation amplifie le décor ornemental, la queue, les pattes disparaissent et le makara finit par se résumer dans une tête avec trompe, aux mâchoires largement ouvertes, qui termine toujours l'extrémité des guirlandes mais tournée vers l'extérieur (Photo 60).

On trouve parfois de petits motifs de makara interrompant le corps ou la tige de la guirlande et souvent la tête est munie d'avant-bras, ce qui fait qu'on peut la ramener, lorsqu'elle est adaptée à ce rôle accessoire, à la tête de Kala, avec cette différence qu'elle se présente de profil et non de face (Photo 74).

Enfin le makara se schématise de plus en plus et de sa gueule s'échappe un nâga polycéphale qui finit par prendre toute l'importance dans la composition décorative ; la tête du makara est réduite alors à un rôle secondaire. On peut voir des exemples de ce dernier aspect, soit sur des linteaux, soit sur des abouts d'encadrement de fronton (Photos 75-76. Dessins 57-58).

La tête, qui constitue l'élément essentiel de ce motif, présente toujours une gueule très ouverte, avec des crocs nettement indiqués, la mâchoire inférieure étant parfois presque horizontale tandis que la mâchoire supérieure se relève avec une courbure plus ou moins accentuée. Cette dernière se termine souvent en trompe dressée verticalement et recourbée en arrière à son extrémité ; elle est parfois plissée et forme le prolongement de la mâchoire.

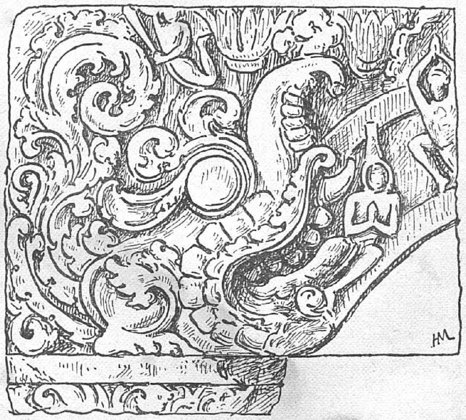


FIG. 56. — Makara d'un linteau de Sambor Prei Kuk.

Elle tient quelquefois une pendeloque faite de perles qui retombe verticalement devant la tête (Photos 77-78).

Quelques exemples particuliers de makaras montrent une gueule presque fermée (Photo 73), mais en général de la mâchoire s'échappe soit un ornement, sorte de langue stylisée ou de tige florale, soit un personnage ou un monstre, le plus souvent un lion, soit enfin, comme on l'a vu précédemment, un nâga polycéphale. Quelquefois la langue se termine par un fleuron flamméolé ou retombe en volute.

L'œil, soit globulaire, soit en amande, semble dans la plupart des cas, plutôt posé sur le crâne que faisant partie de la tête : une corne en prolonge le globe et se hérisse de sourcils qui se perdent dans le décor. L'oreille, pointue et stylisée en forme de feuille découpée, est située à côté et un peu au-dessous de l'œil.

A partir du IXe siècle, le makara, limité en général à la tête seule, peut le plus souvent s'inscrire dans un carré ; un ornement, composé de feuilles à crosses et d'enroulements de rinceaux, sert quelquefois de liaison avec le reste du décor.

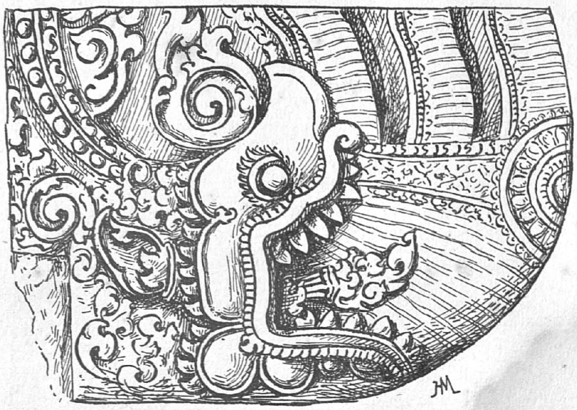


FIG. 57. — About d'encadrement de fronton (Monument 486 d'Angkor Thom).

Quand le Makara est complet et que le corps entier est figuré (période du début), des pattes supportent l'avant-corps avec parfois l'une d'elles ramenée devant la poitrine. L'arrière-train est souvent absent ou remplacé par une queue de dauphin terminée par des enroulements stylisés en volutes ou rinceaux, mais cette queue ne prend jamais l'importance et le développement qu'on lui voit dans l'Inde. Les volutes et rinceaux se déroulent en sens contrariés tantôt en remontant et tantôt en descendant. La figurine, qui parfois chevauche le cou de l'animal, disparaît avec le corps de ce dernier (Photos 71-72-73).

Quand la tête de makara forme le décor d'about d'un cadre de fronton, vers la fin de l'art Khmer, la gueule se résume quelquefois dans une sorte de gaine avec crocs d'où s'échappe le nâga (Dessin 58). Mais en général le mufle prend un aspect léonin, le nez est dépourvu de trompe et l'œil s'incorpore dans la face. Sous cet aspect, la tête de makara rappelle exactement la tête de Kala mais vue de profil au lieu d'être vue de face (Photos 75-76).

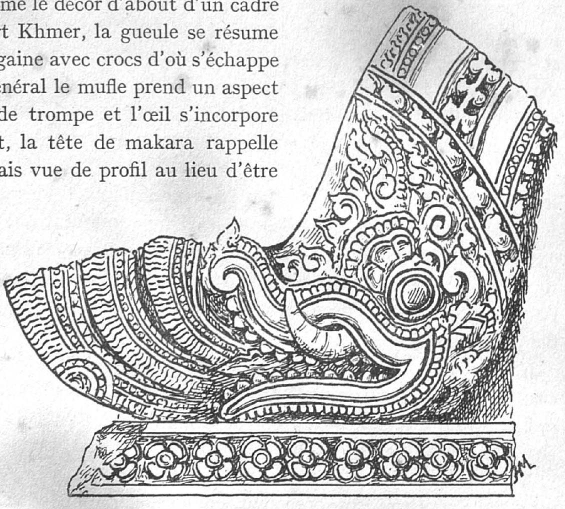


FIG. 58. — About d'encadrement de fronton (Angkor Vat).

La tête fait parfois saillie sur la bordure du fronton mais d'autres fois sa hauteur correspond à la largeur de ladite bordure ; elle se relie avec cette dernière de différentes façons : soit en la prolongeant simplement, soit au moyen d'un raccord de motifs ornementaux. A la fin de l'art Khmer, la tête de makara est limitée laté-

ralement par une sorte de collerette découpée ; à cette même époque on voit apparaître le makara sculpté à faible épaisseur sur les corps des nâgas aux extrémités des balustrades et à la base des têtes de reptiles déployées en éventail. C'est une adaptation du motif du makara crachant le nâga déjà vu sur les frontons, mais la tête se résume ici à une silhouette ornementale très schématisée (Photo 79).

Au début de l'art Khmer il se produit un phénomène analogue à celui qui a été constaté au sujet des déformations décoratives poussées à l'extrême d'un motif plus ou moins réaliste à son origine ; sur certains linteaux d'Ak Yom (VIIIe siècle) la tête de makara est seulement suggérée par un contour de feuillage qui, à première vue, ne révèle aucun rapport avec un animal. Il faut beaucoup d'attention pour discerner une gueule entr'ouverte aux mâchoires stylisées en feuillage et l'œil globuleux qui la surmonte (Photo 80).

Nâga. — Le serpent nâga, stylisation du cobra capello, avec ses têtes multiples redressées en forme d'éventail, est, de même que la fleur de lotus, un des motifs les plus répandus et qu'on retrouve dans beaucoup de manifestations décoratives du Cambodge. L'importance prise par le nâga dans l'art de ce pays peut s'expliquer par ce fait qu'une légende indigène fait remonter à cet animal l'origine du peuple Khmer ; j'emprunte à Aymonier le sujet de cette légende : « Un prince indien chassé par son père arrive au delta du futur royaume du Cambodge ; surpris par la marée sur un banc de sable, il y passa la nuit et s'y rencontra avec la fille du roi des nâgas, de beauté merveilleuse. Ils s'éprennent mutuellement l'un de l'autre et s'unissent sans retard. Le père de l'épousée agrandit les possessions de son gendre en buvant les eaux qui couvraient la région et lui bâtit une capitale merveilleuse » (12). Cette capitale est, bien entendu, Angkor. C'est de ce mariage mythique d'un prince indien avec une nâgi, fille du roi des serpents, que descendent les souverains Khmers.

Il n'est donc pas étonnant de retrouver si souvent le nâga, interprété de façons diverses et utilisé sous des aspects multiples par le décorateur cambodgien. C'est parfois un nâga qui constitue le pied d'un lampadaire ou d'un brûle-parfums ; on le voit encore sculpté à l'extrémité d'une barque ou sur un manche d'instrument de musique.

Mais c'est sous sa forme architectonique et décorative concourant à l'effet d'ensemble des monuments qu'il sera présenté ici.

A partir du IXe siècle, le nâga figure dans le décor en bas-relief qui revêt les murs de façade des temples : il participe également, en ronde-bosse, à l'architecture sous forme de parapet, main-courante ou motif d'entrée, et dans la statuaire il s'associe au buddha méditant. C'est sous son premier aspect, c'est-à-dire au point de vue ornemental pur, qu'il sera d'abord envisagé ; le deuxième aspect sera analysé dans le chapitre consacré à la sculpture animale.

Le nâga en bas-relief apparaît surtout sur les linteaux et encadrements de frontons : les têtes multiples du serpent s'épanouissent parfois à l'extrémité des rouleaux-guirlandes, plus ou moins ondulés, qui forment le motif essentiel dans la composition des linteaux au-dessus des portes.

Dans l'art du début le rôle du nâga à cette place est tenu par le makara qui, d'ailleurs, disparaît peu à peu pour faire place à une crosse de feuillage ; ce n'est pas que le nâga soit com-

plètement inconnu à cette époque, car on le trouve à Sambor Prei Kuk, mais le cas est assez rare.

On pourrait dire que l'importance du nâga au Cambodge ne s'est pleinement réalisée dans l'art de ce pays que lorsque l'empreinte hindoue, encore sensible dans les débuts, a fini par s'effacer devant une réaction qui a transformé profondément cet art et où les traditions indigènes ont exercé une influence assez forte.

Les têtes de nâga en éventail terminant les guirlandes sont vues soit de profil, ce qui est le cas le plus fréquent, soit de trois quarts ou de face (Photos 81-82-83). Ces têtes, toujours en nombre impair, ne représentent que très approximativement celles d'un reptile ; le mufle assez aplati, les yeux ronds et le large rictus de la gueule évoquent une image de monstre hybride ayant peu de rapports avec la nature. Les cous prennent naissance, pour s'épanouir en éventail, sur une rosace médiane et sont rayés de stries parallèles simulant des écailles. Quelquefois une aigrette décorative surmonte la tête du monstre ; plus rarement on voit à cet endroit une minuscule coiffure rappelant le joyau qui couronne les têtes de serpents dans l'art de certains pays, à Bali en particulier (Photo 81).

Il arrive parfois que le nâga figure, de façon un peu différente de celle qu'on vient de voir dans l'ornementation du linteau, soit en terminaison de pendeloque, soit interrompant les crosses des volutes ou le corps de la guirlande.

Il semble qu'à partir d'une certaine époque, le motif du rouleau-guirlande central du linteau, rappel de l'arcature couronnant les portiques d'entrées des temples, se soit transporté sur les frontons dont il constitue le cadre polylobé. A la base des bandes d'encadrement qui enferment le tympan et dont l'ondulation évoque avec assez de précision celle du corps d'un reptile, on retrouve le motif du nâga polycéphale dressant ses têtes de profil et que surmonte un culot décoratif avec des denticules qui rappellent celles qui se dressent autour du cadre lui-même. (Photos 75 et 84). Le corps du nâga s'échappe souvent d'une tête de monstre (lion ou makara) vue de profil. Ces nâgas sont semblables à ceux qui décorent les linteaux ; ils ont le même mufle court et aplati, l'œil rond et les stries sur le corps avec une rosace sur le ventre, mais ils présentent la particularité de cracher une guirlande pendante en forme de tige de fleur.

Parfois le sculpteur, sans doute fatigué de répéter sans cesse ce motif sur les façades des temples, paraît avoir voulu renouveler sa présentation en ne conservant que le mouvement des lignes principales et en lui retirant tous les caractères qui pouvaient préciser le côté purement animal.

La stylisation, chère au décorateur Khmer, pourra comme on l'a vu pour d'autres motifs, être poussée à l'extrême ; c'est comme about d'arcature encadrant un personnage que l'on va rencontrer ce nouveau traitement ou plutôt cette déformation du nâga polycéphale ; j'en donnerai un exemple pris à Bantéay Srei (Dessin 59).

Animaux et figurines. — Un animal qui intervient assez fréquemment dans le décor Khmer est le Garuda, le roi des oiseaux, dévorateur des serpents dont il est l'ennemi et qui fut plus tard associé au dieu Vishnu pour lui servir de monture. Au Cambodge le Garuda se présente

comme un monstre à tête d'oiseau, avec un bec assez allongé, ayant un buste humain mais garni d'ailes et avec des pattes soit de lion soit de vautour. Dans son allure générale il n'est pas sans rappeler le griffon classique de notre art occidental; dans l'architecture moderne du Cambodge on trouve une fort belle application de ce motif utilisé en ronde-bosse comme console sous le rebord des toitures des pagodes. A Angkor le garuda est représenté fréquemment en cariatide, les bras levés et les ailes déployées ; il sera étudié sous cet aspect dans la ronde-bosse. Une très curieuse utilisation décorative du garuda traité comme ornement est la jolie frise qui sépare les deux registres du bas-relief consacré au séjour futur des âmes après jugement, sur les murs de la galerie sud d'Angkor Vat, entre les damnés au niveau inférieur et les bienheureux au registre supérieur (Photo 85).

Sur les linteaux le garuda occupe souvent une place importante au centre, soit seul, étreignant la queue des deux nâgas dont le corps remplace la guirlande habituelle (Photo 82), soit, le plus souvent, supportant sur ses épaules le dieu Vishnu dont il est la monture attitrée (Photos 81-86-87).

Il arrive parfois que divers animaux représentés à petite échelle participent à la composition du décor des linteaux. Le linteau ouest du sanctuaire nord du temple de Bantéay Srei nous en fournit un curieux exemple : si nous l'étudions avec attention nous pouvons discerner, de part et d'autre du dieu central chevauchant le garuda, des têtes de lion formant base ou départ des rouleaux-guirlandes et sur ceux-ci des têtes d'éléphants que surmontent des oiseaux aux ailes déployées (Photo 86). Le cas de figurines, animales ou humaines, mélangées au décor est très fréquent dans le décor Khmer à l'époque classique et Bantéay Srei en particulier nous en offre de nombreux exemples (Photo 88).

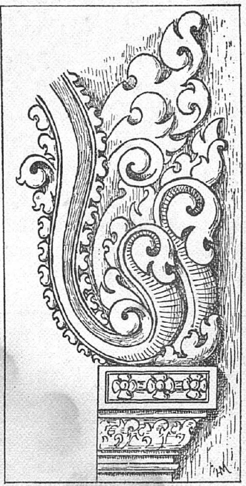


FIG. 59. — About d'arcature de niche (Bantéay Srei).

Un linteau du prasat Sasar Sdam (Damdek), bien que d'une facture un peu sèche et d'une exécution maladroite, témoigne de la fantaisie imaginative dont peut faire preuve le décorateur cambodgien en introduisant des figures et des animaux au milieu de l'ornementation (Photo 89).

L'animal entre encore en composition dans certains motifs décoratifs sculptés sur les murs des temples et peut se mélanger même de façon assez intime avec les rinceaux et arabesques qui tapissent les façades. C'est ainsi que dans l'art classique un corps animal, souvent dépourvu de tête, forme l'origine d'une branche de rinceau à la base d'un pilastre (Photos 8-9-22). Au Baphuon on peut voir un lion de profil dressant sa tête et dont la gueule tient entre ses crocs un bouton de lotus ornemental (Photo 17).

Ailleurs c'est un motif de volute dont l'extrémité se transforme en un oiseau ou qui enferme un corps de volatile. Il n'est pas rare de rencontrer dans le décor l'oiseau, sans doute le hamsa

mythologique, supportant un petit personnage juché sur lui (Photo 95) ou étreignant entre ses bras et ses jambes le corps de l'animal (Dessin 60). D'autres fois l'oiseau avec son petit cavalier forme départ de guirlandes au centre des linteaux (Photo 90).

Je donne un détail d'une tête d'un de ces oiseaux mythiques copié sur un débris sculpté, trouvé près du gopura est d'Angkor Vat et où, suivant l'habitude des Khmers, le rappel des formes anatomiques se mêle curieusement à la stylisation ornementale (Dessin 61). Le hamsa, sous une forme plus proche de la nature, figure assez souvent en décor de frise sur les monuments (Photo 91).

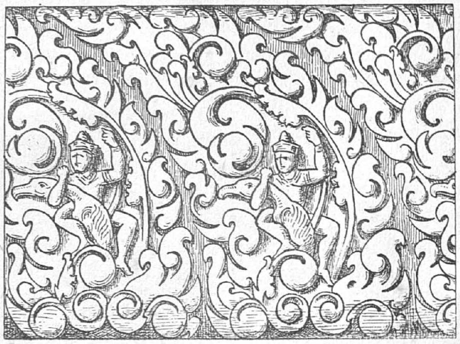


FIG. 60. — Décor de doucine (Édicule à l'est du Khleang nord d'Angkor Thom).

La forme de l'oiseau peut être parfois simplement suggérée par le décor (Photo 32). A la fin de l'art classique on trouve sur les tableaux de baies des temples le motif si curieux, probablement d'origine sassanide, des perroquets affrontés (Photo 2).

Les Khmers intercalent aussi des animaux isolés au milieu du décor ornemental, soit en petits panneaux, comme au Baphuon, soit, sous une forme un peu fantaisiste, au milieu d'un médaillon comme l'art du VIIe siècle nous en montre des exemples (Photo 26).

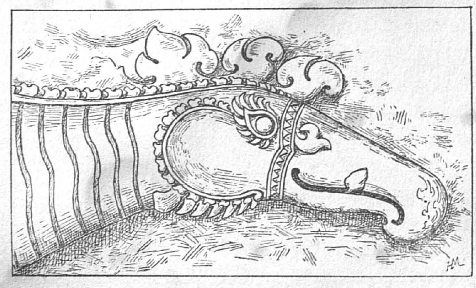


FIG. 61. — Tête d'oiseau (Fragment sculpté-Angkor Vat).

Cette prolixité de détails que l'on rencontre dans l'art Khmer, comme dans beaucoup d'arts extrême-orientaux où les êtres humains, les animaux et les végétaux fusionnent avec arabesques et rinceaux, s'explique par la conception philosophique que se font de l'univers les Asiatiques. L'artiste transpose dans son dessin ou sa sculpture la théorie de la transformation des êtres et des choses, basée sur l'idée de la métempsychose dont sa religion est tout imprégnée : le décor devient l'expression plastique de sa croyance. Le rinceau, rappel du végétal, se prolonge en oiseau ou bien tire son origine, comme on l'a vu, d'un corps d'animal ; le nâga finit par devenir un lotus ou un motif floral et les stylisations dont il a été si souvent question au cours de cette étude ne sont que de simples transformations symboliques. Ce qui peut à pre-

mière vue déconcerter et sembler étrange à un Européen, paraît tout naturel à un bouddhiste ou un brahmaniste imbu de ces conceptions à la fois philosophiques et religieuses.

La figure humaine intervient fréquemment au milieu du décor jouant un rôle épisodique ou mythologique plus ou moins important ; il ne saurait être question ici des grandes scènes représentées sur les bas-reliefs ou sur les tympans de frontons, car cette étude rentrera dans le chapitre réservé à la sculpture proprement dite. Ces figurines sont quelquefois anonymes, c'est-à-dire qu'elles représentent une divinité de second ordre, généralement désignée sous le terme de devata ou tevoda, mais très souvent elles peuvent être identifiées et on y reconnaît un Buddha, un Çiva, un Vishnu ou tout autre dieu du panthéon hindou. Leurs poses et gestes sont assez variés ; il y a d'abord la pose en prière sur un trône encadré généralement par une arcature polylobée, ensuite celle du dieu chevauchant sa monture favorite, oiseau, garuda, taureau, éléphant, etc. ; on le voit aussi domptant ou terrassant un monstre. Ces figurines constituent le centre du motif décoratif où elles interviennent, c'est le cas des linteaux dont on a pu voir de nombreux exemples (Photos 61-81-83-86-87-92). D'autres fois, ces figurines se superposent verticalement à chaque répétition du motif (Photos 1-23). On peut remarquer qu'assez fréquemment les petits personnages introduits ainsi dans le décor se résument dans un simple buste sans que le bas du corps intervienne, soit comme si ce dernier était caché par le détail ornemental, soit comme si les susdits personnages étaient accoudés à une balustrade, ce qui est surtout le cas des frises surmontant certains linteaux (Photo 92).

Quand elle se situe au centre des arcatures ou parmi les méandres des rinceaux, la figurine humaine abandonne souvent la pose statique pour exécuter des gestes de danse (Photos 31-92-96), de lutte ou d'acrobatie (Photo 95). Quelquefois ces figurines s'isolent dans l'encadrement d'un médaillon, cas fréquent dans les débuts de l'art Khmer (Photos 71-72-73), tandis que vers la fin elles se mélangent plus intimement au décor, formant un petit motif au milieu des branches du rinceau (Photo 93) ou constituant une scène familière tirée de la vie quotidienne du peuple (Photo 94). Mais dans beaucoup de cas ce sont des emprunts aux épisodes mythologiques qui font le sujet de ces scènes (Photo 53).

Parmi les représentations de figurines en prière il faut faire une place à part aux ascètes dans la pose accroupie, les genoux relevés à la hauteur de la poitrine, et que surmonte une sorte de fronton en accolade posé sur deux piliers (Photo 32). Le motif d'arcature servant à entourer une figure assise en prière accompagne également les images du buddha méditant ou des divinités soit assises, soit en des postures variées (Photo 49).

Vers la fin de l'art Khmer les figurines se multiplient ou se repètent en semis pour remplir la plus grande partie du motif ornemental auquel elles participent. Angkor Vat en montre des exemples fréquents, soit sur des tympans de demi-frontons (Photo 97), soit sur les panneaux ou tableaux de baies (Photos 53 et 54).

Composition d'ensemble du décor. — Après avoir analysé par le détail les éléments constitutifs du décor Khmer, je vais montrer quelle place ces divers éléments occupent sur les façades des temples ou dans les grands ensembles architecturaux de l'époque d'Angkor.

Le principe fondamental qui régit l'art Khmer appliqué aux monuments peut se réduire à ceci : réserver le maximum de la richesse et de l'importance des ornements sculptés aux parties extérieures, c'est-à-dire à celles qui sont les plus accessibles et par suite les plus apparentes pour les visiteurs venant du dehors. L'intérieur des chapelles et sanctuaires, interdit aux profanes, est le plus souvent d'une très grande pauvreté de décor. On sait que c'est l'idole, enfermée dans le saint des saints, et par suite invisible aux fidèles, qui, lors de certaines fêtes religieuses, était sortie du temple et promenée en procession pour se montrer à la foule.

D'après ce principe, le motif de la façade qui doit frapper et retenir en même temps le regard du pèlerin qui vient faire ses dévotions est celui de la porte d'entrée. Cette dernière s'encadre donc dans une composition, toujours la même et dont les proportions seules peuvent varier quelque peu suivant les époques.

Le cadre lapidaire, qui remplace le bâti de la porte, est surmonté d'une pierre rectangulaire, placée en largeur, très brillamment sculptée, le linteau que supportent deux colonnettes.

Au-dessus du linteau se trouve un grand fronton avec un tympan décoré qui repose lui-même sur deux importants pilastres. Ce motif d'entrée se décroche sur la façade contre laquelle il paraît plaqué ; il prend encore plus d'importance dans la seconde moitié de l'art Khmer par le fait qu'il est amplifié par un ou plusieurs frontons analogues qui le surmontent et se succèdent en hauteur en se décrochant avec des saillies de plus en plus faibles pour atteindre les parties les plus élevées du monument. C'est là un de ces éléments décoratifs qui donnent à l'architecture Khmère cette majesté et cette richesse de présentation qu'on ne retrouve que très atténuées dans les pays voisins. Il faut ajouter d'ailleurs que ce point brillant que constitue le motif d'entrée est encore accentué, comme souligné, pourrait-on dire, par le fait que le seuil de la porte est exhaussé sur un perron, plus ou moins important, au-dessus du sol environnant.

Autour de ce motif qui occupe, comme on vient de le voir, une grande partie de la façade, laquelle, sauf le cas d'une galerie ou d'un bâtiment en longueur, est de forme rectangulaire, plus haute que large, les murs de chaque côté de l'entrée sont plus sobrement décorés par le principe de bandes verticales ou pilastres. L'ornementation entre ces bandes verticales est assez discrète et constituée, soit par des frises hautes et basses avec un nu intercalaire, soit par une série de carrés ou losanges à faible relief, ce qui donne alors l'aspect d'un mur décoré de panneaux de céramiques ou terres cuites, bien que ces deux matériaux ne paraissent jamais dans l'architecture Khmère (Photo 98). Il faut toutefois mentionner entre les bandes verticales dont il vient d'être question la présence fréquente de personnages sculptés en assez fort relief, soit des dvarapalas (gardiens de porte), soit des tevodas, qu'encadre au début une sorte de niche sous arcature et, vers la fin de l'art Khmer, un décor ornemental assez touffu (Photos 10-41-76-77).

Au-dessus de la corniche du rez-de-chaussée les façades des étages fictifs des tours, diminuant à la fois de largeur et de hauteur en se rapprochant du sommet, sont composées des mêmes éléments de décor ; le motif d'entrée est remplacé dans les axes par une fausse porte semblable à celles du rez-de-chaussée, mais simplifiée et de hauteur moindre. Les terrassons

provoqués, au-dessus de chaque corniche d'étage, par le retrait de ces derniers, sont garnis de pierres plates, sortes d'antéfixes en forme de niche encadrant une figurine, ou bien de cubes de pierre reproduisant un sanctuaire en réduction (Photos 99-100-101).

Ces antéfixes, en se multipliant vers la fin de l'époque classique, modifièrent sensiblement l'aspect extérieur des tours dont les étages décroissants apparaissent nettement séparés dans les débuts de l'art Khmer ; la tour finit peu à peu par se rapprocher de la silhouette des çikharas de l'Inde en forme d'obus à génératrice curviligne continue (Photo 102). Ce n'est qu'en se rapprochant et en analysant le détail des façades que l'on comprend exactement la division en étages séparés (Photos 100 et 101).

La terminaison des tours, passant du plan carré au plan rond, avec son motif en forme de pointe conique surmontant un ou deux bourrelets qui simulent des calices de lotus, achève de donner au temple Khmer cette élégance si heureuse de proportions, sans tomber dans l'excès de sveltesse particulier au prang de l'architecture siamoise.

Je dois à ce sujet rectifier une erreur de Fournereau qui, dans un dessin de reconstitution du temple d'Angkor Vat, place au sommet des tours un mât, légèrement renflé à la base, qui fausse et enlaidit à la fois la silhouette générale ; il est probable qu'on doit imputer la cause de cette erreur aux formes des stûpas, monuments funéraires très répandus en Extrême-Orient et dont la terminaison en pointe (le hti birman ou le chhatravali indien) a inspiré le dessin de reconstitution ci-dessus mentionné. En réalité la pierre terminale des tours Khmères était surmontée d'un motif en bronze, le plus souvent un triçula, comme on peut le voir sur certaines représentations de temples sur les bas-reliefs du Bayon. On a retrouvé un fragment d'un de ces triçulas au pied de la tour qui surmonte la porte d'Angkor Thom, dite de la Victoire.

Les soubassements supportant le corps principal du monument, souvent très importants, ne sont constitués que par des séries de moulures horizontales, très richement ornées, symétriquement disposées par rapport à un axe médian, sans qu'aucun motif en applique, autre que celui des perrons d'accès dans les axes, ne vienne les interrompre (Photos 98-99-101-102).

Linteaux. — Cette pierre rectangulaire et dont la dimension en longueur est assez fortement accentuée présente un parti de composition qui s'affirme plus ou moins mais qu'on peut presque toujours ramener à une forme d'arc très surbaissé (Photos 38-60-73-83). Cet arc peut être considéré comme traduisant dans la pierre le motif d'entrée donnant accès à l'intérieur des emplacements sacrés primitifs et qui se résume dans une traverse en bois, un peu incurvée et reposant sur deux poteaux verticaux ; chez les Khmers la courbe de cette traverse a une tendance à se rapprocher de l'horizontalité. Les extrémités, légèrement arrondies, se transforment tantôt en animal, tantôt en ornement floral, médaillon ou volute.

Au-dessus de cet arc, dont le corps est constitué soit par un rouleau, soit par une guirlande, soit par un bandeau plat, le linteau est orné de petites feuilles triangulaires, l'élément-type, et de crosses. La partie inférieure, le plus souvent beaucoup plus importante, puisqu'elle correspond à l'ouverture dont l'arc-bandeau n'est que le cadre, est occupée par de petits éléments, culots, feuilles ou pendeloques tombant en guirlandes. Au centre du linteau le

motif principal est constitué, comme on l'a déjà vu, soit par un personnage sous une arcature soit par une simple tête de Kala, soit par les deux superposés.

On peut expliquer la direction horizontale que prend le bandeau-guirlande, souvenir de l'arc originel qui se dressait à l'entrée des sanctuaires ou des terrains consacrés, par un mouvement de redressement des deux branches latérales dudit arc autour d'une charnière fictive placée au centre (Dessin 62-A. Photos 87-82-90).

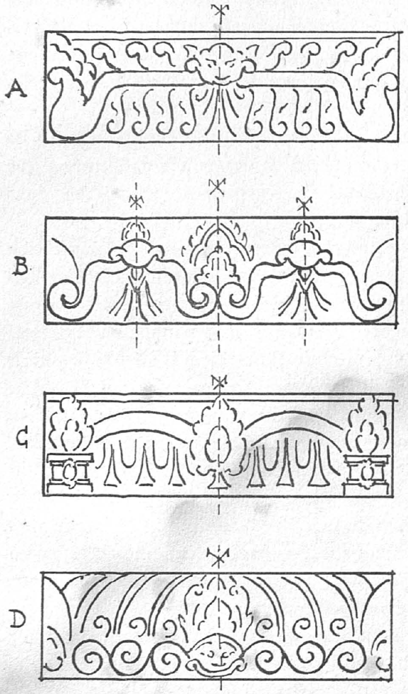


FIG. 62. — Schémas de différents types de linteaux.

Cette composition du linteau ne présente qu'un axe unique médian et les deux parties latérales sont symétriques. Une autre composition, assez fréquente également, est celle des linteaux à trois axes, un au centre, flanqué de deux autres auxquels correspondent des motifs décoratifs, personnages, Kalas, rosaces, médaillons, etc., qui provoquent une interruption dans le corps de la guirlande (Dessin 62-B. Photos 81-89-103). Les extrémités latérales, retombant verticalement, reposent dans les premiers temps de l'art Khmer sur un petit socle ou dé qui peut s'interpréter comme représentant le chapiteau des montants supportant le motif de l'arcature et qui en réalité prolonge le sommet des colonnettes, le plus souvent octogonales, qui se dressent de chaque côté de la porte.

Sur la partie supérieure du linteau se superpose, aux IXe et Xe siècles, une bande ornée d'une frise de petits personnages à mi-corps ou de motifs purement ornementaux ; cette bande se double quelquefois d'une ligne de pétales de lotus, ce qui augmente la proportion en hauteur du linteau (Photo 92).

Il faut noter quelques formes exceptionnelles, particulières à la dernière époque de l'art Khmer, où le souvenir de l'arc originel couronnant une entrée a complètement disparu. Il semble d'ailleurs qu'à mesure qu'on s'éloigne du début de l'art Khmer le rappel du baldaquin au-dessus de la porte s'efface de plus en plus ; dans certains linteaux du IXe siècle ce rappel est encore accentué par le sculpteur qui creuse un peu plus profondément la partie située au-dessous de la guirlande pour suggérer le vide qui devrait se trouver à cet endroit.

La courbe du rouleau-guirlande perd quelquefois de sa précision et se modifie ; c'est ainsi

qu'on peut la voir constituant deux ou plusieurs portions d'arc, séparées par de petits médaillons (Dessin 62-C. Photo 72). Puis, plus tardivement, cette courbe ondule et serpente et la guirlande finit par se perdre dans le détail du décor (Photo 74).

Parmi les formes particulières dont il vient d'être question et qui ramènent le linteau à n'être plus qu'une simple pierre plane décorative on peut citer d'abord le linteau uniquement sculpté d'un bas-relief à personnages, sans intrusion d'éléments ornementaux ; puis le linteau typique de l'art du Bayon avec un simple déroulement de rinceaux, tantôt dans le même sens ou tantôt en sens contrariés, sorte de frise sans aucun rappel de branche ou de guirlande (Dessin 62-D. Photo 104). Enfin certains linteaux de l'époque d'Angkor Vat, tout en conservant dans leur composition le parti de la guirlande, noient cette dernière dans une telle profusion et complication de détails minuscules que le regard reconnaît difficilement, dans ce fouillis de sculpture, un motif initial directeur (Photo 105). C'est ce genre de linteau que M. Groslier a pu traiter de « cacophonie décorative » (13).

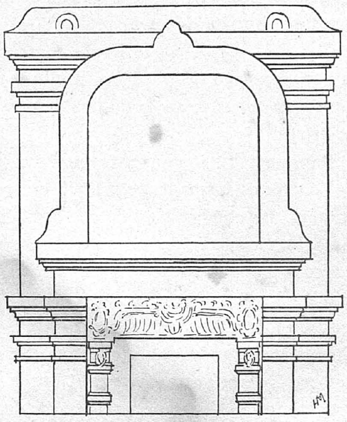


FIG. 63. — Fronton dérivé de l'arc en fer à cheval de l'Inde (Prasat Prah Theat Thom).

Frontons. — Le fronton Khmer qui surmonte les portes des temples se divise en deux parties très distinctes : un arc formant cadre qui circonscrit la partie médiane réservée au tympan, et le tympan lui-même. La silhouette de l'arcature du fronton rappelle d'abord celle de l'Inde où l'ouverture au-dessus de l'entrée de certaines grottes (Ajanta, Karli, etc.) est un arc en fer à cheval : on retrouve la même forme dans l'art Khmer mais sans l'étranglement à la base qui caractérise l'arc outrepassé. Cet arc, au Cambodge, présente une apparence d'U renversé avec des parties horizontales et verticales rectilignes raccordées par un quart de cercle (Dessin 63). Toutefois on peut voir un rappel de l'arc en fer à cheval analogue à celui de l'Inde dans les Kudus sur les édifices en réduction ornant les façades de certains temples d'art pré-angkorien. Le centre du fronton correspondant au tympan est une partie pleine généralement décorée de bas-reliefs ornementaux ou de représentations d'édicules.

Mais dès le xe siècle, la forme du cadre extérieur enfermant le tympan devient une courbe à sinuosités plus ou moins mouvementées, qui finira par devenir un arc polylobé, non sans analogies avec certains gâbles gothiques de notre moyen âge. Les bords intérieurs de cet arc sont parfois garnis par places de pointes qui accentuent les changements de courbes ou la séparation des lobes, tandis que les bords extérieurs sont hérissés de dents curvilignes plus ou moins triangulaires, donnant à ce motif cet aspect si caractéristique que l'on retrouve également dans les arts siamois, laotiens et birmans.

La bordure, souvent richement décorée, qui constitue l'arcature du fronton, est à relief tantôt plat, tantôt bombé ; dans ce dernier cas elle évoque un corps stylisé de nâga que précisent les têtes de ce reptile se redressant de chaque côté aux extrémités.

Quant à la partie intérieure, le plus souvent plane, mais légèrement convexe et inclinée dans les premiers temps de l'art classique, correspondant au tympan, elle est ornée soit de volutes et rinceaux, encadrant quelquefois une ou plusieurs figurines (Photos 88-96), soit de bas-reliefs scéniques, parfois superposés en plusieurs registres et représentant des scènes mythologiques en rapport avec la destination du temple (Photos 56 et 84). Ces scènes surmontent à la fin de l'art Khmer une rangée de figurines en prière reposant elles-mêmes sur une bande moulurée horizontale avec retour d'équerre aux extrémités et simulant une poutre de départ.

J'ai déjà signalé la brillante composition décorative de certaines façades constituée par la superposition de plusieurs frontons en retrait les uns au-dessus des autres dans les axes des tours-sanctuaires ; la fin de l'époque classique en présente de nombreux exemples (Photos 98-101).

Dans certains monuments des demi-frontons latéraux viennent flanquer le motif principal de l'entrée en formant, pour l'œil, une sorte d'amortissement ou de contrefort d'un effet assez curieux. La composition de ces demi-frontons est la même que celle des frontons complets mais elle semble avoir été coupée brusquement suivant un axe vertical. Il est à noter que cette curieuse disposition ne se retrouve, parmi les arts d'Extrême-Orient, qu'au Siam et en Birmanie.

Enfin il faut faire une place à part à certaines formes spéciales de frontons à contours rectilignes provoquées par une charpente en bois (aujourd'hui disparue) qui recevait une couverture à deux versants venant buter sur un pignon triangulaire.

Cette forme s'accuse par deux bandes droites inclinées et formant un angle plus ou moins aigu ; ces bandes imitent, par leur mouluration et leur peu d'épaisseur, les planches de rives qui dans les édifices en bois viennent masquer l'about des pannes de la toiture. Les extrémités inférieures de ces frontons se recourbent en une volute ou une crosse du type dit « à coquille » (Photo 106). On a pu voir, avec assez de vraisemblance, dans la silhouette de ces retroussements d'abouts de rives un rappel du profil des makaras que l'on voit fréquemment à cette place dans les frontons à contours ondulés.

Le sommet du fronton est orné d'un motif en losange avec rosace au centre (Photo 49) ; d'autres motifs similaires, mais plus petits, viennent interrompre la mouluration de ces pseudo-planches de rives. Des flammes ou dents triangulaires se hérissent sur le rampant comme dans les autres frontons Khmers ; le tympan à l'intérieur de ce cadre est décoré des motifs déjà vus sur ces derniers.

Cette forme de fronton rectiligne est fréquente aux xe et xie siècles et on peut en voir des exemples sur certains édifices des temples de Koh Ker, Vat Phu, Prah Vihear et Bantéay Srei (Photo 107). Parfois, les deux types de frontons, à contour droit et à arcature polylobée, se rencontrent sur un même monument, le premier surmontant et encadrant le second qui sert de couronnement direct à la porte d'entrée.

Maintenant, si l'on veut résumer l'impression générale qui se dégage du décor Khmer, on peut dire qu'il présente, à côté d'une grande richesse, une infinie variété de motifs, variété plus apparente d'ailleurs que réelle, limitée par des contours très précis et nettement accusés. « Le principal caractère de la décoration Khmère, a pu dire Fournereau, c'est sa netteté » (14). Commaille, de son côté, s'exprime ainsi : « Un dessin bien tracé, souple et ferme à la fois dans un relief profond, classe les ornements cambodgiens, non seulement à la première place des travaux d'Angkor, mais aussi parmi les meilleurs de toutes les œuvres similaires anciennes » (1).

Évolution de l'art Khmer. — Je terminerai par un bref aperçu de l'évolution de l'art décoratif Khmer, sans y insister toutefois, puisque cette évolution a été longuement et fort bien étudiée par M. Philippe Stern et Mme de Coral Rémusat dans une série d'études parues dans diverses revues et traitant successivement des linteaux, frontons, pilastres, colonnettes. On en trouvera un exposé assez complet dans l'ouvrage de Mme de Coral Rémusat : « L'art Khmer, les grandes étapes de son évolution » (Études d'Art et d'Ethnologie asiatique I. Éditions d'Art et d'Histoire, Paris). Je ferai remarquer, à ce sujet, que ce travail est infiniment précieux pour l'archéologue et l'historien d'art à qui il permet de dater un monument ou une sculpture, sans le secours de l'épigraphie ; les époques se dégagent avec précision de la forme de certains motifs, de la présence de certains détails, enfin de la technique même du décor.

La chronologie des temples du Cambodge a pu, grâce à ces observations confirmées par les dates des inscriptions retrouvées, être désormais établie d'une façon quasi définitive.

M. Ph. Stern, qui est, avec Mme de Coral, le promoteur de cette classification raisonnée et méthodique des éléments qui constituent l'art décoratif Khmer, résume ainsi les conclusions de ses travaux : « Il est intéressant de voir comment un motif apparaît, vit, meurt et souvent renaît. Nous avons, en effet, constaté dans l'art Khmer un développement qui se retrouve fréquemment dans la création esthétique. A plusieurs reprises, après une période de copie presque mécanique où l'art va s'appauvrissant, une réaction se produit. Le sculpteur cherche, d'une part, à innover ; il tente, d'autre part, d'enrichir son clavier de motifs par des emprunts, soit aux arts du dehors, soit aux monuments du passé. De là, parfois, l'apparence de retour en arrière, qui ne saurait d'ailleurs nous tromper, car quelques menus détails se rencontrent toujours appartenant à des motifs ayant évolué sans discontinuité ou à des motifs nouveaux, détails qui n'existaient pas encore à l'époque d'où proviennent ces emprunts » (15).

Le style le plus ancien (du VIIe au IXe siècle) présente des formes assez particulières qui peuvent être rapprochées de celles de l'Inde, tout en restant très différentes dans l'interprétation ou l'agencement des motifs. D'une façon générale, et sans tenir compte des nombreux retours en arrière ou modifications qui ont pu se produire, le décor Khmer est allé en se compliquant, devenant plus touffu et plus dense à mesure qu'il se rapprochait de la période finale où l'enchevêtrement et la multiplication des divers éléments qui le composent a atteint son paroxysme.

Pendant la période du début l'imitation, ou simplement le souvenir du décor entièrement en bois, persiste dans la sculpture ornementale lapidaire. C'est ainsi, par exemple, que le

linteau rappelle, dans la pierre, la forme de l'arc ou du baldaquin en bois, orné de rosaces ou d'écussons et auquel étaient suspendues pendeloques et guirlandes, tel qu'on le voyait aux entrées des sanctuaires en matériaux légers. Puis peu à peu le feuillage et des ornements de toutes sortes envahissent le décor, prenant parfois une place prépondérante et reléguant au second plan le souvenir de l'armature rigide sur laquelle ces motifs semblaient venir s'accrocher. L'arc lui-même se transforme en une branche ou en un rouleau végétal et fleuri. Écussons et médaillons disparaissent, remplacés par des culots et des fleurons ; enfin le feuillage se stylise, l'ornement à volutes et crosses contournées se multiplie pour se répéter inlassablement. En même temps le décor s'enrichit d'éléments nouveaux, figurines, personnages et animaux mêlés plus ou moins intimement aux entrelacs des rinceaux. Les linteaux sont surmontés de bandes décoratives, véritables frises où reparaissent personnages, guirlandes et pendeloques.

Les bandes et pilastres que l'art Khmer utilise à profusion perdent au IXe siècle la simplicité qui les caractérisait au début ; le rinceau, orné d'abord de lotus et de culots, perd ces deux éléments pendant que le feuillage devient plus compliqué et plus déchiqueté ; quant au rinceau lui-même il finit par devenir un ruban plat.

Quand le motif en chevron fait son apparition, la minutie des détails s'exagère bientôt ; le modelé du décor perd de sa souplesse et la sécheresse s'accentue, les lignes ont des contours moins nets et les courbes ont un accent moins vigoureux. Le relief est parfois si faible à la fin de l'art Khmer (XIIe siècle) que les surfaces de murs prennent un aspect de tissu brodé.

L'encadrement des frontons, d'abord en forme de fer à cheval, sans toutefois l'étranglement à la base, devient bientôt un arc polylobé avec une brève période, aux Xe et XIe siècles, pendant laquelle apparaît concurremment un contour rigide triangulaire. Le tympan orné de motifs végétaux ou d'entrelacs commence à cette époque à montrer les scènes décoratives qui deviendront la règle dans la suite.

Mais cette évolution du décor n'est pas toujours régulière et continue ; on constate des retours en arrière suivis d'introductions de formes nouvelles, en un mot, l'art Khmer tantôt se répète et tantôt innove. C'est peut-être d'ailleurs pour cette raison qu'il offre cette variété et cette richesse dont j'ai déjà parlé et qui prouvent la fertilité d'imagination dont ont fait preuve les artisans qui sculptèrent les murs des temples du Cambodge. On a pu discerner dans la décoration ornementale Khmère un mélange, qui en fait la saveur et l'originalité, où se remarquent la fougue et la fantaisie des façades de nos cathédrales médiévales, les méandres de l'art arabe et, parfois même, les dons d'harmonie et de proportions des arts grecs et romains ; enfin, ainsi qu'on l'a pu voir au cours de cette étude, certains motifs de notre dix-huitième siècle semblent un écho lointain du style rococo dont sont imprégnées quelques-unes des compositions qui ornent les murs de sanctuaires dans la région d'Angkor. Bien entendu ce sont là des analogies purement fortuites et il ne saurait en aucune façon être question d'emprunts d'un pays à un autre, mais c'est la combinaison d'éléments aussi divers qui caractérise l'art Khmer et lui communique une originalité et une vitalité qu'on retrouve rarement avec autant d'intensité dans les autres arts.

II

SCULPTURE

J'étudierai d'abord les formes anatomiques du corps des statues pour passer ensuite au costume, à la coiffure, aux bijoux et parures et enfin je terminerai par un examen rapide des principaux gestes et attitudes d'après la ronde-bosse et les bas-reliefs.

Mais auparavant, pour juger équitablement de la sculpture Khmère, ainsi que de toute sculpture analogue d'Extrême-Orient, il faut se souvenir que, à l'inverse des artistes européens qui voient surtout, dans l'image divine qu'ils veulent représenter, un motif à montrer de beaux corps et des formes agréables à voir, l'imagier asiatique fait de l'art une sorte de sacerdoce, cherchant à concrétiser les idées métaphysiques que lui fournissent les textes sacrés, sans aucune idée de plaire par l'évocation de figures harmonieuses. Pour les Hindous, comme pour les Khmers qui ont reçu leur civilisation et leurs cultes de l'Inde, le monde matériel et les phénomènes que constatent nos sens ne sont que des apparences, des illusions. C'est pourquoi la représentation de ces phénomènes n'a aucune importance dans la plastique : les passions, amours, colère, douleur, crainte, etc., qui occupent une si grande place dans l'art occidental, ne sont pas exprimées dans l'art oriental.

Les figures des statues sont toujours impassibles, parce que représentant des êtres dégagés des contingences terrestres et planant au-dessus du monde des illusions ; c'est le détachement de la vie telle que la conçoivent les Occidentaux qui attachent tant d'importance au détail, au conditionné et au momentané.

Dans sa religion, l'Occidental a un dieu qui lui est supérieur et distinct, qui le dirige et règne sur lui. L'Hindou, au contraire, se confond et se perd dans l'univers des éléments, des êtres et des choses. Son dieu existe partout et peut prendre toutes les formes de l'univers qui reflètent chacune un aspect du Brahman, l'absolu, l'incréé et l'inconnaissable.

Ceci n'est pas inutile pour éviter de se laisser déconcerter par certaines anomalies bizarres qui peuvent même, dans certains cas, nous paraître monstrueuses, ces êtres mi-animaux, mi-humains, corps à plusieurs bras et à plusieurs têtes, et toute cette faune plus ou moins fantasmagorique dont le panthéon indien nous fournit de si nombreux exemples.

L'artiste ne cherche à exprimer, dans son œuvre, que la gloire des dieux qu'il veut honorer,

et à extérioriser leur puissance par des symboles ou des attributs établis une fois pour toutes.

Le sculpteur asiatique cherche à rendre sensibles pour les fidèles des doctrines, plus ou moins ésotériques, et son œuvre est plutôt le résultat de méditations intérieures, que de l'observation directe de la nature.

Il faut également se persuader que l'idole Khmère, que nous voyons aujourd'hui isolée dans une salle de musée, était jadis placée sur un socle au centre d'un sanctuaire qui lui était consacré et qui était censé représenter la demeure sur cette terre de la Divinité.

La statue, qui nous paraît maintenant froide et banale, était jadis comme animée par la foi des fidèles et se présentait aux yeux des adorateurs revêtue d'un prestige incomparable.

M. Cœdès a pu dire, dans une conférence faite à Hanoï en 1936, que « la puissance magique des images des dieux fait du temple un véritable monde divin, et les figures d'apsaras qui décorent les murs d'Angkor Vat ne sont pas seulement là pour le plaisir des yeux : leur rôle est de transformer cette froide demeure de pierre en un palais céleste » (16).

Personnages en ronde-bosse et en bas-relief. — Les statues Khmères sont taillées dans un grès bleuté ou gris clair assez tendre, ce qui permettait de les travailler facilement et d'obtenir assez de finesse dans les détails ; certains grès, de qualité un peu plus dure, étaient susceptibles de recevoir, par frottement, un poli qui ajoutait encore à la beauté de la sculpture.

Je me conformerai, dans ce qui va suivre, à l'ordre chronologique établi par M. Ph. Stern, qui a étudié l'évolution de la statuaire au Cambodge, et dont les résultats ont désormais reçu l'approbation des savants, archéologues et iconographes qui se sont occupés des arts dans le sud de l'Extrême-Orient.

On peut dire que, d'une façon générale, la sculpture Khmère du début est surtout brahmanique, tandis qu'à la fin, elle devient presque exclusivement bouddhique.

Il faut toutefois noter une exception à cette règle, car on a retrouvé dans la province de Takeo un certain nombre de statues de buddha debout datant probablement du VIIe siècle AD et même peut-être plus anciennes.

Ces statues, comme toutes celles du début de l'art Khmer (VIIe-VIIIe siècle), se rapprochent très nettement des styles hindous qui les inspirèrent. Les buddhas dont il s'agit ici rappellent l'école de Dvaravati, école qui se situe sur le bassin moyen du Menam, et reflète l'art gupta de l'Inde, lequel s'est transmis par l'intermédiaire du Siam jusque sur les rives du Mékong.

Je ne m'y attarderai pas, car c'est là, au Cambodge, une production nettement localisée qui ne se continua pas, et dont le type est tout à fait en dehors du style Khmer habituel.

Le buddha est représenté debout, pose qui ne se retrouvera, et d'ailleurs avec une plastique bien différente, que vers la fin de l'art Khmer, c'est-à-dire au moins cinq à six cents ans plus tard et sans que, dans l'intervalle, on puisse placer une image similaire. L'attitude est hiératique et non sans raideur ; les vêtements semblent adhérer au corps et sont plaqués sur le torse et les membres dont ils accusent les formes sans aucune indication de plis. Les pieds nus apparaissent sous le manteau (sanghati) qui recouvre, soit les deux épaules, tradition qui,

suivant M. Dupont, vient du nord de l'Inde (Photo 108), soit une seule ; dans ce dernier cas, le corps du buddha prend une légère inclinaison sur le côté sans toutefois atteindre au déhanchement très accentué de certaines statues de l'Inde (Photo 109).

A la hauteur des chevilles, les pieds sont accolés à une dalle verticale postérieure qui rejoint la draperie de l'extrémité de la jupe (antara vesaka) que l'on voit dépasser légèrement sous la retombée du manteau.

L'ovale du visage montre l'empâtement et la lourdeur habituelle à l'école de Dvaravati ; la chevelure est constituée par des grosses boucles rondes en spirales ; le haut du crâne que prolonge la pointe de l'usnisha [1] est en forme de ruche.

Les yeux, aux sourcils légèrement arqués, ont les paupières baissées ne laissant apparaître que le bas du globe de l'œil ; les lèvres sont charnues, la bouche horizontale a les coins légèrement relevés et le menton ne porte pas de fossette.

Le caractère négroïde de la face est plus ou moins accentué suivant les statues ; conformément à la coutume de l'Inde, que l'on retrouve dans toute la statuaire Khmère, quels que soient les sujets représentés, le lobe de l'oreille, très distendu, descend assez bas.

Les avant-bras sont relevés horizontalement, les mains faisant les mudras [2] bouddhiques habituelles : absence de crainte, les doigts levés verticalement, ou argumentation, l'index replié touchant le pouce. Quelquefois un des bras tombe verticalement le long du corps ; mais, je le répète, ces buddhas constituent une exception dans la statuaire du Cambodge.

J'arrive maintenant à la sculpture Khmère proprement dite et aux statues dont les répliques se retrouvent en nombreux exemplaires dans les fouilles de dégagements des sanctuaires et parmi les décombres accumulés autour des temples.

En effet il faut se rappeler que, par suite des nombreux pillages qui se produisirent dans les monuments, après l'abandon de la ville royale d'Angkor et à la suite des défaites subies par les Khmers, il est excessivement rare, et même exceptionnel, de rencontrer encore une idole à sa place primitive. Pour retirer les trésors enfouis sous les statues au moment de leur érection dans les temples, les piédestaux furent déplacés et renversés et les images de la divinité le plus souvent rejetées au dehors.

Ces statues sont assez variées de forme et de facture, quelques-unes d'un très beau galbe et d'autres assez frustes et plutôt grossières, mais presque toutes pouvant se ranger dans une des catégories établies par M. Ph. Stern qui en a fait une étude très approfondie. J'adopterai donc les conclusions de cet auteur telles qu'il les a présentées dans son Catalogue des Collections indochinoises du Musée Guimet (17) ; mais il ne faut pas oublier que ces subdivisions en périodes successives ne sont qu'un tableau, commode et schématique, de l'évolution de la statuaire Khmère.

Les dates que je donnerai sont de simples points de repère pour en faciliter la compréhension ; il va sans dire qu'une école ou un style d'art ne peut se limiter avec rigueur dans un temps donné. D'anciennes formes peuvent persister plus ou moins longtemps ou même repa-

1 Protubérance au sommet du crâne.
2. Geste rituel.

raître à une époque ultérieure. Inversement, certaines tentatives ébauchées prématurément ne se préciseront que plus tard.

En un mot, tous ces styles s'interpénètrent et il faut en tenir compte quand on veut dater une statue d'après ses formes anatomiques ou son costume.

La première période, donc la plus ancienne, va du VIe au VIIIe siècle.

Les statues, à cette époque, peuvent se caractériser par un modelé assez gras et puissant, en ce qui concerne les statues féminines, généralement de petite taille, et par un modelé très souple.

Une particularité, intéressante à noter pour cette première période et qui disparaîtra complètement dans la suite, est celle du hanchement des figures debout, lequel est d'ailleurs loin d'atteindre l'exagération des statues de l'Inde. D'une façon générale l'art Khmer en s'inspirant des formes de l'Inde les a en quelque sorte assagies, adoucies ; c'est ainsi, par exemple, que le caractère féroce, cruel ou obscène que l'on rencontre dans certaines sculptures hindoues, a complètement disparu au Cambodge.

Les divinités féminines, probablement antérieures aux représentations masculines, car, dit M. Ph. Stern, elles sont « plus proches de l'art indien par le hanchement et surtout plus éloignées de l'art angkorien qui suivra » (17), sont, comme on vient de le dire, d'assez petite taille ; les bras étant le plus souvent cassés, on manque de renseignements pour les identifier. Le léger hanchement de ces figures leur évite cette allure raide et guindée dans laquelle se figeront les statues debout qui suivront.

Sur un fragment trouvé à Sambor Prei Kuk, près de Kompong Thom, le hanchement est même très fortement accusé et rappelle la torsion des corps de la statuaire indienne, mais c'est là une exception dans l'art Khmer.

Le buste est complètement nu, sans aucune indication de bijoux ou parures ; les seins, très proéminents et très massifs, ont le mamelon accusé par deux cercles circonscrits, et deux ou trois sillons en soulignent souvent la courbure inférieure. La jupe, ou plus exactement le sarong, pièce d'étoffe rectangulaire, non cousue, qui s'enroule autour des membres inférieurs, est lisse ; on y voit parfois une indication très légère de simples lignes gravées et partant obliquement du pli vertical qui descend par devant entre les jambes ; les formes de ces dernières se laissent deviner sous l'étoffe. On distingue souvent, au-dessus de la retombée du pli médian dont il vient d'être question, un drapé, dit en poche par M. Ph. Stern, correspondant au bord du sarong rabattu par-dessus la ceinture et légèrement stylisé (Photo 110). Une ceinture retient le sarong autour du ventre.

La tête est coiffée d'une mitre cylindrique, comme d'un tube qui emboîterait le crâne ; quelquefois cette forme de coiffure est suggérée par une série de mèches de cheveux enroulés en torsades ou retombant verticalement tout autour de la tête.

L'ovale de la face est généralement assez allongé, mais un peu massif à la base, ce qui lui communique une certaine lourdeur ; les yeux sont à fleur de tête, avec une inclinaison oblique des sourcils très accentuée qu'accuse un léger relief. La bouche, bien proportionnée et horizontale, esquisse un sourire ; ce dernier se différencie très nettement du fameux sourire Khmer

qu'on retrouvera sur toutes les figures de la fin de l'art médiéval. Le lobe des oreilles descend assez bas de chaque côté de la tête mais ne soutient aucun bijou ; sur le cou sont trois plis parallèles, signe conventionnel de beauté.

Un spécimen de cette sculpture peut être donné par la statue de déesse provenant de Koh Krieng (Kompong Cham) et actuellement au Musée Albert Sarraut de Phnom-Penh (Dessin 64).

M. Groslier attire l'attention sur l'indication d'un plissé légèrement perceptible sur le côté à la base du corps et dans lequel il voit un souvenir d'une influence indo-grecque.

FIG. 64. — Statue féminine (Koh Krieng), hauteur 1 m. 27.

La seconde série des statues de cette époque comprend des pièces d'une beauté corporelle et d'un modelé anatomique remarquables, d'une élégance et d'une sveltesse de forme qui ne se retrouveront plus jamais dans la suite.

La caractéristique de ces statues est un arc de soutien contre lequel est adossé le corps et qui supporte également les bras du personnage ; cet arc joue le même rôle que la dalle pleine verticale contre laquelle s'adossent les divinités en ronde-bosse de l'Inde et de Java, c'est-à-dire qu'il permet au sculpteur de bien équilibrer sa statue et de lui donner la position debout sans compromettre sa stabilité. L'arc de soutien des Khmers, de même que la dalle pleine, indienne ou javanaise, remplit la même fonction que le tronc d'arbre, la massue ou le cippe qui sert à caler le bloc sculpté dans la statuaire grecque ou romaine.

Cet arc de soutien présente l'avantage sur la dalle pleine postérieure de permettre de voir le dos de la figure et d'alléger en même temps la silhouette de l'ensemble en dégageant les formes du corps.

Beaucoup de statues de cette époque et appartenant au même style représentent la divinité fameuse de l'Inde : Harihara, une des moitiés du corps se rapportant au dieu Vishnu et l'autre moitié au dieu Çiva. L'attitude de cette double divinité tend vers un aspect frontal, bien que les deux parties ne soient pas absolument symétriques, chacune d'elles présentant l'aspect et le costume du dieu auquel elle correspond : Çiva à gauche (pour le spectateur regardant la statue) et Vishnu à droite.

La plus belle réalisation de ce type est sans conteste le Harihara du Prasat Andet, actuellement au musée de Phnom-Penh (Photo 111). La musculature du corps est rendue avec une rare perfection et, sous ce rapport, il n'est aucune statue Khmère qui puisse rivaliser avec elle. Le double dieu a une sveltesse, un élancement de forme que l'on voit rarement ailleurs.

Le torse est nu et le costume se résume en un court sarong, drapé autour des hanches et d'ailleurs indiqué très sobrement par de simples lignes légèrement incisées, laissant les jambes

nues et montrant le modelé très soigné des membres inférieurs. Un très léger hanchement est indiqué.

Le pan resté libre du sarong, après son enroulement autour du corps, est replié par devant, et vient retomber en un drapé élégant et d'une grande souplesse ; l'extrémité s'étale en plis obliques sur la cuisse droite (pour le spectateur) [1]. Une mince chaînette tressée, avec un fermoir, forme la ceinture et entoure les reins de façon assez lâche, si bien qu'elle retombe assez bas sur le ventre. La statue devait avoir quatre bras qui sont cassés : on sait que les divinités hindoues, parmi les marques de leur puissance, et pour bien concrétiser, aux yeux des fidèles, leur force surnaturelle, ont souvent quatre bras, et même plus.

La tête, coiffée d'une mitre cylindrique, dont une moitié est lisse (côté Vishnu) et l'autre moitié porte une indication de boucles de cheveux correspondant au chignon des ascètes (côté Çiva), présente une carrure que précise l'accentuation horizontale du maxillaire inférieur. Les yeux, bien ouverts, sont indiqués par un relief accentué, ce qui donne une certaine expression de dureté au regard; les sourcils sont arqués et nettement séparés par le nez, ce dernier est droit et assez long. La bouche a sa lèvre supérieure bordée d'un liseré qui se retrousse aux extrémités comme une fine moustache. Le cou est puissant, mais sans l'exagération de lourdeur qu'on peut voir au Harihara de Maha Rosei (Takeo) actuellement au Musée Guimet ; cette dernière statue peut être rapprochée de celle du Musée Albert Sarraut, mais la facture en est beaucoup plus médiocre, les formes sont plus ébauchées, en un mot, l'ensemble ne présente pas la rare perfection de celui qui vient d'être décrit et qui passe, à juste raison, pour le chef-d'œuvre de la sculpture Khmère. Il semble d'ailleurs, d'après M. P. Dupont (18), que le Harihara du Prasat Maha Rosei soit le plus ancien.

On rencontre, à la même époque, appartenant au même type, des statues de Vishnu, notamment celle trouvée à Rup Arak (Phnom Kulen) et qui peut être rapprochée du Harihara du Prasat Andet; la tête, en particulier, présente les mêmes caractéristiques que celle de ce dernier (Photo 112). Toutefois la schématisation des plis du pan qui retombe par devant, fait déjà pressentir le style de l'époque qui va suivre. Ces statues de Vishnu, dont un grand nombre fut trouvé sur le Phnom Kulen, à quarante kilomètres au nord d'Angkor, constituent la transition entre l'art précédent et l'art qui va suivre ; elles peuvent se dater du début du IXe siècle et voici comment M. P. Dupont, qui en a fait une étude détaillée, résume les caractéristiques de cet art intermédiaire, connu seulement depuis les fouilles faites par les Missions Stern et Dupont en 1936 et 1937. « La face est large, presque carrée, avec les yeux taillés en amande ; la chevelure dessine une pointe au-dessus de chaque tempe ; les oreilles ne portent pas de bijoux, mais leurs lobes sont percés. Le buste est nu et assez soigneusement modelé... On distingue encore le hanchement, à gauche ou à droite... Quant au vêtement... les extrémités de l'étoffe, réunies devant forment une masse de plis ; un pan retombe entre les jambes et sur la cuisse droite après avoir formé une poche sur la cuisse gauche ». (M. Dupont entend ici la droite et la gauche de la statue elle-même) (19).

1. Je préviens, une fois pour toute, que la désignation droite ou gauche se rapportera toujours au spectateur supposé faire face à la statue.

Le même auteur remarque que certaines des statues de Vishnu dont il vient de parler ont remplacé l'arc de soutien reposant sur deux montants contre lesquels le corps est adossé, par deux supports, sortes de massues, sur lesquels s'appuient les avant-bras (Dessin 65).

Les oreilles percées, pour recevoir des bijoux mobiles, deviendront très rares dans l'art suivant qui taillera parures et bijoux directement dans la pierre.

Il faut faire une place à part à une statue de très grande dimension trouvée par M. Mauger, inspecteur du Cambodge, au Phnom Da (Takeo) et qu'on peut rattacher au style des Harihara, ci-dessus mentionnés, mais dont la hauteur était celle de la taille humaine. Elle représente un Çiva debout à huit bras, dont deux sont malheureusement cassés ; cette statue réunit exceptionnellement les deux modes de soutien dont il a été question et au moyen desquels le sculpteur assure la stabilité de son œuvre : l'arc de soutien postérieur, sur lequel sont fixés les avant-bras et la tête, et la massue, sorte de contrefort, servant de support aux mains inférieures.

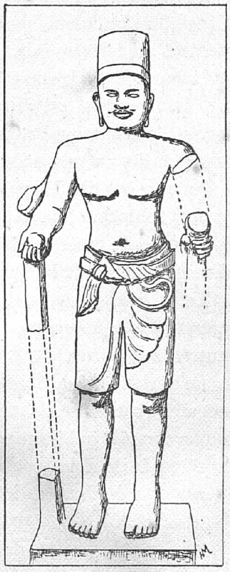


Fig. 65. — Statue de Visnu (Thma Dap-Phnom Kulen).

Cette double consolidation s'explique par la hauteur anormale de la statue (3 m. 45).

Le personnage est dans la pose frontale sans hanchement, le plissé du sarong est indiqué très sobrement par les plis obliques et radiants habituels (Photo 113). Il faut noter sur le sommet de la tête, les boucles de cheveux qui s'échappent du rebord inférieur de la mitre et qui devaient tomber en petits rouleaux parallèles sur le crâne, ainsi qu'on peut s'en rendre compte sur une autre statue trouvée également au Phnom Da (Photo 114).

M. Bellugue, professeur à l'École des Beaux-Arts de Paris, qui a étudié la sculpture Khmère en se placant au point de vue de l'anatomie (20), a noté que la forme des crânes dans l'art du début, appelé autrefois pré-angkorien, présente seulement 8 pour cent de brachycéphalie absolue, tout le reste étant dolichocéphale, tandis que l'art suivant, souvent appelé art Khmer classique, a une tendance beaucoup plus forte à la brachycéphalie. Le même auteur remarque que la brachycéphalie est très répandue chez les Cambodgiens actuels, ce qui est une preuve de plus que ces derniers sont bien les descendants des bâtisseurs des temples Khmers.

J'emprunte à l'article de M. Bellugue un résumé des principales formes du corps, telles qu'on les rencontre dans la sculpture qu'il désigne sous le nom, reconnu depuis inexact, de sculpture pré-angkorienne. Le front est généralement rectiligne, quelquefois légèrement bombé, mais d'un modelé très simple. L'œil n'est jamais fermé et l'obliquité de cet organe est rare. Le nez est droit et assez long ; la bouche, un peu éloignée de la base du nez, présente un contour sinueux avec un liseré discret qui borde les lèvres dont les coins sont plus ou moins retroussés. Le menton est toujours petit et de forme arrondie ; on ne voit jamais d'indication

de barbe. Les éléments constitutifs de l'oreille sont parfois représentés au complet, mais, le plus souvent, cet organe est simplifié sans subir de stylisation.

Le cou ainsi que les poignets et les chevilles sont assez épais, comme dans tout l'art Khmer, pour une raison de solidité, et dans la crainte de donner trop de fragilité à la statue en affaiblissant les attaches du corps. Toutefois, l'épaisseur des chevilles n'atteint pas l'exagération poussée jusqu'à la difformité, que l'on pourra constater à la fin de l'époque classique.

La poitrine, dans cette statuaire, est peu bombée ; le sein, chez les femmes, est hémisphérique et volumineux, similaire à celui de la plastique indienne ; les mammelons sont le plus souvent modelés en relief, ainsi que les plis sous-mammaires.

L'anatomie du buste est très simplifiée ; aucune indication de muscle ou de saillie des côtes. Le sillon vertical qui partage l'abdomen, quand il est marqué, est assez large. Le nombril en forme d'entonnoir se superpose à une proéminence brusque, ce qui donne à cette région un aspect adipeux très accusé.

Pour ce qui est du genou, M. Bellugue note que c'est dans cet art qu'on trouve le modelé le plus conforme à la nature ; la jambe, quand elle est visible, montre la saillie du mollet et n'a jamais la grosseur excessive qu'elle aura plus tard. Les pieds ont les bords et les orteils divergents et le deuxième orteil dépasse toujours en longueur les autres.

Enfin, comme on l'a déjà mentionné, la statue du Harihara du Prasat Andet (Photo 111) présente une abondance d'indications et de détails anatomiques qui fait défaut dans les autres sculptures.

La période suivante, celle de l'art classique, débute avec la seconde moitié du IXe siècle ; cet art se subdivise en trois périodes successives désignées par M. Ph. Stern suivant les régions ou les temples qui les représentent le mieux :

1° Style de Roluos ou de Koh Ker (du milieu du IXe siècle jusque vers la fin du Xe siècle).

2° Style de Bantéay Srei, du Baphuon et d'Angkor Vat (de la fin du Xe siècle au milieu du XIIe siècle).

3° Style du Bayon (de la fin du XIIe siècle au début du XIIIe siècle) [1].

Le premier de ces styles, celui de Roluos, emplacement d'une ancienne capitale du roi Jayavarman II (Hariharalaya), se caractérise par un aspect général plus froid, plus massif ; les corps sont beaucoup moins sveltes que dans le style précédent, et une certaine carrure dans les formes, d'où se dégage une impression de force, inaugure cette nouvelle phase de la statuaire Khmère.

Les statues debout observent toujours la loi frontale ; cette symétrie entre les deux parties du corps n'a d'exception que pour les divinités ayant plusieurs bras, par suite des attributs différents tenus à la main et qui servent à les identifier.

1. Les récents travaux de M. Philippe Stern, ainsi que ceux de Mme de Coral Rémusat, ayant abouti a une classification plus complète que celle donnée dans son catalogue des collections indochinoises du Musée Guimet, je reproduis ci-dessous la rectification qu'il a rédigée à ce sujet :
« On peut considérer que le style de Roluos et les suivants évoluent vers le type assez spécial de la statuaire de Kohker. Par rapport à ce type le style de Bantéay Sréi est une réaction qui ramène l'art Khmer vers les statues de petite taille, celles de l'époque du Baphuon ayant un aspect très particulier.
« Quant au style du Bayon il constitue une véritable révolution dans la statuaire Khmère. »

Le buste est, la plupart du temps, complètement nu : (Photos 115-116-117) ; mais parfois une double ceinture entoure la poitrine et le ventre, et des bracelets garnissent les bras (Photo 118) ; souvent un collier retombe entre les seins (Photo 119).

La taille est étranglée, chez les hommes comme chez les femmes, et la saillie latérale des hanches est assez marquée ; ce qui distingue particulièrement ce style, ce sont les épaules droites, bien horizontales. Le nombril est indiqué par un trou rond.

Le costume pour les hommes consiste en un sarong descendant jusqu'aux genoux et toujours plissé à rayures verticales, mais ce sarong, bien que drapé autour des reins, laisse les cuisses libres et séparées (Photos 116 et 117).

Les pans flottants de ce sarong retombent par devant au-dessus de la ceinture avec des plis divergents en forme de double ancre, soit de façon souple et réaliste (Photo 116), soit sous la forme rigide et stylisée qu'on lui verra toujours dans la suite (Photo 119). La ceinture est souvent cachée par le bord supérieur du sarong, rabattu par devant et montrant une série de plis parallèles ou curvilignes (Photos 118 et 119).

Sur toutes ces statues le drapé, dit en poche, avec plis obliques, vient recouvrir la cuisse droite comme dans l'art précédent (Photo 132). Ce drapé, né avec le Harihara du Prasat Andet, devient vite très stylisé et peu compréhensible.

Mais c'est surtout dans la morphologie de la tête que ce nouveau style accuse une différence très marquée avec le précédent. La face est plus large, les arcades sourcilières, nettement accentuées par un relief, sont continues et horizontales ; les yeux en amandes, non obliques, sont cernés par un double trait et la prunelle est souvent indiquée par un trait incisé double ou simple. La bouche est droite, et les lèvres sont bordées par un liseré dont celui de la lèvre supérieure, chez les hommes, se prolonge fréquemment sur les côtés en une fine moustache aux pointes relevées.

Les têtes masculines ont la chevelure et la barbe indiquées par une simple ligne encadrant le visage et venant se relever en pointe sous le menton, après avoir formé une autre pointe sur les tempes (Photo 120).

Le plus souvent la coiffure se compose d'un diadème surmonté d'une pointe conique orfèvrie, dite mukuta (Photos 121 et 122), ou d'une pointe étagée offrant plus d'analogie avec l'architecture des tours qu'avec une parure proprement dite (Photo 123).

Parfois au-dessus du diadème s'élève un chignon cylindrique composé, soit de mèches tombantes, soit de stries ou de tresses enroulées (Photos 118-115-120). En général cette dernière coiffure est plutôt réservée aux statues à quatre faces de Brahma.

Les oreilles ont le lobe allongé, soit nu, soit orné d'un pendant le plus souvent en forme de bouton floral.

Une tête, trouvée dans un bassin d'Angkor Thom, présente un aspect quelque peu insolite par son crâne que coiffe une sorte de turban avec usnisha, le tout composé de boucles rondes, ce qui, semble-t-il, devrait désigner une tête de buddha, tout à fait anormale à cette époque et que dément le reste du visage. Les yeux font également exception par l'ondulation très accentuée des paupières (Photo 124).

Les statues féminines présentent les mêmes caractéristiques que celles qui viennent d'être indiquées pour les hommes, avec la seule différence que la jupe, tombant jusqu'aux chevilles, remplace le sarong court qui laisse voir les jambes nues. Cette jupe est, à partir du xe siècle, presque toujours rayée de longs plis verticaux (Photo 126). Le pan qui retombe par devant en s'évasant vers le bas (Photo 125) fait quelquefois défaut (Photos 127 et 128).

Les seins sont très volumineux et le mamelon assez fortement accusé : trois lignes sinueuses contournent la base des seins et apparaissent également sur le cou (Photo 126).

La ceinture n'est pas visible par devant, cachée par le rebord supérieur de la jupe qui retombe ; toutefois sur une statue trouvée près du Bakheng, on voit apparaître les motifs en pendeloques qui étaient attachés à cette ceinture (Photo 126).

Les orteils sont de longueur égale. Il faut noter que désormais, dans la statuaire féminine, la jupe ne laisse deviner en aucune façon le modelé des membres inférieurs ; elle retombe absolument plate et rigide.

Les statues de dvarapalas ou gardiens de temples, qui ornent les entrées des principaux sanctuaires, présentent une certaine fantaisie et quelques dérogations à ce qui vient d'être dit. Le fait s'explique aisément : ces personnages sont le plus souvent des Yaksas ou Asuras, sorte de génies terribles, et, comme tels, montrent dans le visage la caractéristique qui précise, dans tout l'Extrême-Orient, la férocité un peu bestiale de ces êtres mythologiques : visage presque rond, œil globuleux et très saillant, et une crinière de longues mèches de cheveux s'échappant de chaque côté du diadème ; la bouche s'élargit en un rictus qui découvre des crocs aux commissures des lèvres. Ils ont parfois une quadruple ceinture, comme, par exemple, les dvarapalas sous niches sculptés dans les façades de Prah Kô à Roluos. Ce serait là, d'après M. Goloubew et Mme de Coral, une importation venue de Java où ces multiples ceintures sont fréquentes dans l'iconographie (Photo 129).

Les statues de la période suivante, celles de Bantéay Srei, du Baphuon et d'Angkor Vat, présentent moins de froideur et en même temps moins de puissance que les précédentes. En général, les statues sont plus petites et l'expression d'ensemble donne une impression de douceur ; les visages sont animés d'un sourire accueillant mais qui se différencie néanmoins du sourire énigmatique et si beau du style suivant.

Le corps conserve la pose frontale, mais l'anatomie du buste, toujours nu chez l'homme comme chez la femme, est très peu accentuée, l'indication des muscles est autant dire nulle. La carrure des épaules est beaucoup moins prononcée que dans le style de Roluos ; on a pu dire que ce style continue celui qui l'a précédé, mais en l'adoucissant et en l'efféminant légèrement. Chez l'homme le drapé du pan du sarong retombant par devant en double ancre et le drapé en poche sur le côté se continuent jusqu'à l'époque du Bayon avec une raideur et une stylisation de plus en plus accentuées, ce qui fera perdre tout souvenir des plis d'origine (Photo 132).

Les statues masculines, vers la fin de cette époque, montrent déjà la lourdeur massive des jambes qui sera la tare du style du Bayon et, la plupart du temps, le mollet semble la continuation du cylindre des cuisses (Photo 130).

Les seins, chez les femmes, ont une proportion normale et aucun pli ne vient en souligner la partie inférieure (Photo 131).

Le costume féminin montre encore le plissé de l'époque précédente (Photo 130) sauf dans les bas-reliefs de l'époque d'Angkor Vat.

Certaines des divinités ont sur le ventre et la poitrine les deux ceintures et le collier déjà mentionnés précédemment, souvenir de la statuaire javanaise qui ne reparaît plus dans la suite (Photos 41 et 133). Les personnages au caractère démoniaque ont, ainsi qu'il vient d'être dit, l'œil rond et exorbité, un rictus féroce précisé par deux crocs saillants entre des lèvres épaisses que surmonte un nez camard, et des boucles de cheveux crépus qui achèvent de donner à certaines têtes un caractère négroïde. Le dvarapala en ronde-bosse du sanctuaire principal de Bantéay Srei offre un exemple remarquable de ce type (Dessin 67).

Fig. 67. — Tête de Yaksa (Bantéay Srei).

Une des caractéristiques de cette seconde période consiste dans la tête moins ronde et d'un ovale plus allongé qui ne fera que s'exagérer à mesure que l'on se rapprochera de la fin de l'art Khmer.

Le front est généralement assez haut, les sourcils légèrement arrondis et parfois obliques sont indiqués par un renflement, mais ils ne sont pas continus comme à l'époque précédente et s'interrompent au-dessus du nez. Les yeux en amande sont bordés par deux traits nettement indiqués qui se prolongent pour se rejoindre vers les tempes (Photo 134) ; sur certaines têtes l'emplacement des yeux est représenté par une cavité dans laquelle venait probablement s'insérer une pierre précieuse (Photo 135).

A l'époque de Bantéay Srei, la bouche est assez petite et plutôt haute, avec quelquefois une indication de barbe et une légère moustache dessinée au-dessus de la lèvre par une simple ligne incisée ; un double liseré entoure les lèvres dont la sinuosité en forme d'arc est très nette (Photo 134). Le menton est assez souvent séparé verticalement par une fossette. La chevelure est tantôt nattée et tressée avec un chignon cylindrique et tantôt cachée par le diadème et la pointe conique du mukuta. Dans ce dernier cas, qui correspond à l'aspect du personnage représenté sous un aspect royal avec ornements et bijoux, les lobes des oreilles sont garnis de deux pendants en orfèvrerie (Photo 133).

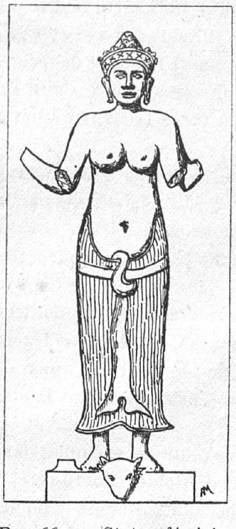


Fig. 66. — Statue féminine (Prasat Don Tei), hauteur 1 m. 44.

Les apsaras ou tevodas [1] représentées en haut relief sur les murs de façades des temples ont souvent la tête et le buste inclinés sur le côté, ce qui ne se rencontre jamais dans la sculpture en ronde-bosse (Photo 10).

On trouve quelquefois au XIe siècle le sarong de certaines statues qui descend assez bas par devant sur le ventre, et remonte plus haut de chaque côté à hauteur des hanches, comme sur une statue de Don Tei (Dessin 66). « A cette particularité, dit M. Ph. Ştern, correspond une attache du drapé se terminant devant en une coque vue de profil, très courte et curviligne, qui sort du vêtement à la taille et retombe » (21). Les pieds ont dans certains cas des anneaux à la cheville (Photo 131).

Les ceintures sont indiquées soit en orfèvrerie, soit par un ruban tissé avec un fermoir formant boucle (Photo 136).

A l'époque du Baphuon et d'Angkor Vat, on commence à voir apparaître des statues de divinités ou des buddhas dans la pose assise à l'indienne, c'est-à-dire, les deux jambes repliées devant le corps.

Les buddhas dans cette posture sont presque toujours abrités sous les têtes déployées en éventail du nâga ; tantôt c'est le buddha paré, dit Çakravartin, le grand sage étant représenté comme le Seigneur du monde et vêtu d'ornements royaux; tantôt le buddha est simplement revêtu de la robe monastique et sans aucun bijou. Le buste apparaît souvent nu, mais cet aspect de nudité ne résulte que d'une application poussée à l'extrême du principe gupta de faire coller au corps les étoffes comme si elles étaient mouillées. Si parfois cette nudité du buste est réelle, ce qui d'ailleurs est en contradiction avec la règle (Photos 137-138 et 139), dans la plupart des cas cette nudité n'est qu'apparente ; un examen attentif permet de reconnaître une ligne oblique, plus ou moins incisée, sur la poitrine, qui correspond au bord de l'étoffe de l'uttarasanga ou vêtement monastique drapé autour du corps laissant toujours l'épaule gauche découverte (Photo 140).

Dans ce dernier cas, l'intention du sculpteur de montrer que le buddha est bien drapé dans un vêtement se précise dans le fait que, entre le bras droit et le corps, il a laissé une partie pleine qu'on ne voit pas de l'autre côté où l'aisselle est dégagée (Photo 141).

Le corps du buddha est traité sobrement, sans accentuation du modelé anatomique, et la tête résume les caractères énoncés précédemment, sourcils séparés, yeux en amande dont le globe est peu visible à travers la fente palpébrale, la bouche charnue avec les lèvres bordées du liseré. Parfois le trait marquant la pointe de la barbe sous le menton, ainsi qu'une légère moustache sont indiqués, ce qui est encore une dérogation à la règle ; le signe OM apparaît aussi sporadiquement sur le front tenant la place de l'urna [2] qui n'existe pas dans la statuaire Khmère (Photo 142).

Parfois cependant, par un de ces retours en arrière dont on trouve plusieurs exemples dans l'art Khmer, la tête du buddha se rapproche de la technique de l'art de Roluos (Photo 138).

On voit souvent le crâne, comme recouvert par une calotte bombée que surmonte la pointe

1. Forme cambodgienne du mot devata.
2. Signe au milieu du front propre au buddha.

de l'usnisha, sorte de protubérance conique recouverte, comme le reste du sommet de la tête, par des rangées de petites boucles rondes, limitées nettement sur le front et les tempes par un liseré en relief (Photos 137 et 140).

Ces statues de buddhas, très fréquentes dans le style d'Angkor Vat, se continueront, toujours fort nombreuses, à l'époque du Bayon, sans transition brusque.

Le troisième et dernier style, celui du Bayon, se précise par un élancement plus svelte des formes du corps, un ovale plus allongé des visages et une expression de béatitude intérieure qu'accentue un sourire discret, parfois un peu mièvre.

A cette époque, la presque totalité des statues sont bouddhiques, représentant soit le grand sage Çakya-Muni dans une de ses poses habituelles, le plus souvent assis, mais quelquefois debout ou couché, soit le bodhisattva par excellence, Avalokiteçvara.

Les statues féminines représentent la prajnaparamita, divinité bouddhique, souvent associée à Avalokiteçvara et qui symbolise la plus pure manifestation de la sagesse suprême ; quelquefois une princesse de sang royal est portraicturée sous l'aspect de cette dernière. Il faut se rappeler en effet que, par suite de l'évhémerisme qui était de mode à cette époque, beaucoup de statues de dieux et de buddhas représentaient des rois ou de grands personnages qui, après leur mort, et peut-être même quelquefois de leur vivant, étaient divinisés.

Il ne faudrait pas croire cependant que la ressemblance fut l'objet de la moindre préoccupation du sculpteur pour qui l'observation directe de la nature était chose inutile, puisqu'il obéissait à des canons ou des formules imposés par des textes, mais le roi, la reine ou le seigneur étaient représentés sous une forme idéale qui empruntait les traits de la divinité ; ce sont des inscriptions gravées sur le monument qui nous renseignent à ce sujet. « On trouve en effet, dit M. G. Cœdès, plus d'un exemple au Cambodge de dédicaces à des divinités sous le vocable d'un roi, d'une princesse ou de quelque dévoué serviteur de la famille royale... » (22).

Les statues debout sont toujours dans la pose frontale ; l'absence d'indication de la musculature est complète ; les épaules sont le plus souvent tombantes et, chez les hommes, un très léger renflement de la poitrine suggère à peine l'emplacement mammaire. Le relief du bourrelet des hanches est également très peu sensible (Photo 143). Chez les femmes, le sein est petit, et sa saillie peu accusée (Photo 144).

Le costume pour les divinités masculines est un très court sarong à plis qui évoque plutôt un caleçon qu'une étoffe drapée autour des reins ; une bordure en perlage le termine par en bas. La ceinture très large est attachée par une boucle sur le ventre et retient le pan qui retombe devant en forme d'ancre, d'une sécheresse de facture qui ne laisse plus deviner aucun souvenir du pan d'étoffe initial. Le drapé en poche sur le côté a complètement disparu.

Le vêtement en jupe chez la femme ne montre plus le plissé des époques précédentes et est souvent décoré d'un semis de fleurs (Photos 145-146 et 146 *bis*). Les jambes, quand elles sont visibles, ont une lourdeur massive, poussée à l'extrême, sans aucune recherche de modelé anatomique ; les chevilles fort épaisses continuent le bas du mollet. Il est évident qu'à cette époque, le souci de maintenir en équilibre la statue debout empêchait le sculpteur de soigner

la forme des membres inférieurs. Il n'est pas impossible que, pour masquer cette difformité par trop choquante alors que le reste du corps témoignait d'une certaine élégance, la statue n'ait été habillée avec un morceau d'étoffe venant masquer le bas du corps ; cette coutume est encore aujourd'hui en usage dans l'Extrême-Orient.

C'est surtout par la tête et l'expression qui anime certains visages que cette époque du Bayon prend la supériorité sur les époques précédentes, et même sur la statuaire des pays voisins. Une impression de douceur, de calme et de recueillement se dégage de beaucoup de ces têtes où se résume la doctrine de méditation, de renoncement et d'apaisement par suite du mépris des contingences de la vie qui est celle du grand sage de l'Inde et qui se retrouve chez les bodhisattvas et prajnaparamitas (Photo 147).

Fig. 68. — Bodhisattva irradiant.

« J'ai l'impression, dit très justement M. Groslier, que dans aucun pays où son culte parvint, ni dans sa propre patrie, aucune image du Gautamide n'a concrétisé l'idée du bouddhisme plus intelligemment » (23).

Mme de Coral Rémusat termine également son étude sur la statuaire bouddhique du Bayon en disant : « Avec ces visages souriants, image de la méditation, du repliement de l'être sur une vision intérieure, le génie Khmer atteint, une fois encore, l'un des sommets de l'art universel » (24).

Ce résultat est obtenu par l'affinement des traits du visage tel que le sculpteur l'avait réalisé jusqu'alors, et par l'obliquité des yeux quasi fermés (ce qui donne cette expression de concentration intérieure dont il vient d'être question).

Ceci est rendu sensible par certaines têtes où l'œil à demi ouvert change l'expression de la physionomie (Photo 148).

Le front est très haut, le nez droit, la bouche est assez large et les lèvres, légèrement profilées parfois par un très léger liseré, se relèvent sur les côtés pour donner le fameux sourire Khmer, typique de la fin de cet art. Les têtes de femme ou d'homme sont semblables avec parfois les plis sillonnant le cou nettement indiqués. La chevelure est nattée et forme des stries parallèles aboutissant au chignon, tantôt conique, et tantôt cylindrique. La figurine représentant Amithaba, « la lumière infinie », qui décore parfois le devant de ce chignon précise qu'il s'agit d'un bodhisattva.

Je dois mentionner une anomalie qui caractérise certaines statues de bodhisattvas : c'est la présence d'une multitude de minuscules figurines qui recouvrent tout le haut du corps, ainsi que les bras, les chevilles et les pieds ; ces statues, ainsi ornées sur le buste, donnent l'apparence d'être revêtues de cottes de mailles.

On les désigne sous le nom de bodhisattva irradiant, car ces figurines sont censées représenter les milliers d'êtres, divinités, demi-dieux ou rishis qui, d'après les textes sacrés, émanent du corps d'Avalokiteçvara et sortent des pores de sa peau (Dessin 68 et Photo 149). Il est très rare de rencontrer une statue de bodhisattva complète, avec tous ses avant-bras tenant

les attributs qui lui sont propres, car ces derniers sont presque toujours cassés et disparus. Les textes énumèrent ces attributs qui sont : le disque, le rosaire, le flacon, le glaive ou le livre, la conque, le lotus, l'ankus ou croc à éléphant et le vajra.

Certains corps de bodhisattvas debout et à quatre bras montrent un certain soin dans le modelé des formes, sans toutefois aucun souci de préciser les muscles qui demeurent cachés par le tissu adipeux qui les enveloppe (Photo 150).

Au début de l'époque du Bayon, une influence de l'école de Dvaravati se fait sentir dans la statuaire Khmère et se manifeste par une série de buddhas, soit assis sous le nâga (Photos 151 et 152), soit debout (Photo 153). L'ovale de la tête n'a pas l'amincissement vers le menton constaté chez les buddhas étudiés précédemment. Les formes sont plus rondes, le corps moins svelte, et une certaine froideur dans l'ensemble rappelle les images gréco-bouddhiques dont le type s'est transmis au Cambodge par l'intermédiaire du Siam central ; le front est moins haut que dans les têtes des autres buddhas, l'œil est toujours demi-clos, mais la courbe de l'arcade sourcilière s'est adoucie par rapport à l'époque précédente. Le nez est assez régulier ; la bouche, bien proportionnée, avec des lèvres moins épaisses que dans les statues précédentes, esquisse toujours le même sourire. La chevelure est, comme toujours, constituée par des boucles spiraliformes, présentant l'aspect de petites boules plus ou moins aplaties. Un peu plus tard apparaissent les têtes les plus caractéristiques du style du Bayon avec leur expression de douceur et de sérénité intérieure (Photo 154).

Le buddha n'a pour tout vêtement que le pagne ou antara vesaka retenu à la taille par une ceinture (Photo 153) et la tunique ou uttarasanga qui laisse une épaule découverte (Photo 152).

Dans ces buddhas de style gandharien, M. P. Dupont voit un retour à l'Inde dû à l'introduction, au Cambodge, du style de Dvaravati ; « l'adaptation Khmère, ajoute cet auteur, se signale simplement par quelques détails, parfois le liseré bordant la chevelure, parfois la forme bifide du menton » (25).

Il faut mentionner, parmi les attitudes du buddha, celle de l'entrée dans le Nirvana, qui représente le grand sage couché, un bras étendu le long du corps, l'autre bras replié venant soutenir la tête qui repose sur un coussin (Photo 155) ; mais cette pose est assez peu fréquente jusqu'au XIIIe siècle, bien qu'aux époques suivantes et jusqu'à l'époque moderne, elle jouisse d'une grande faveur au Siam, au Laos et au Cambodge.

Une application assez osée de la sculpture à l'architecture, due à l'initiative du grand roi Jayavarman VII (fin du XIIe siècle), dont la folie constructive se signala par des innovations architecturales multiples, est celle des énormes têtes (quelques-unes ont près de 2 mètres de hauteur), qui ornent les tours de certains temples dont le Bayon est le plus connu.

Ces faces monumentales dont le contour pourrait s'inscrire dans un rectangle résument, fortement agrandis, les traits principaux de la statuaire à cette époque, mais, du fait de leur application à une masse architecturale, elles acquièrent un caractère de puissance et de grandeur renforcé encore par la façon dont elles apparaissent en raccourci quand on les voit à la base des sanctuaires qu'elles dominent (Photo 156).

On peut également ranger dans la sculpture monumentale, les balustrades qui bordent les chaussées-ponts accédant aux entrées des grands temples de la fin du XIIe siècle et représentant les dieux porteurs du nâga dans le mythe du barattement de la mer de lait. D'un côté sont les devas (les divinités bienfaisantes), coiffés du mukuta à pointe, dont le visage exprime une impassibilité souriante où l'on peut discerner une nuance de dédain (Photo 157). De l'autre côté sont les asuras ou démons coiffés d'un diadème avec cimier floral, et dont l'œil saillant et tout rond ainsi que le rictus crispant la bouche s'efforcent à créer une impression de férocité qui se résout en une moue un peu grotesque (Photos 158 et 159). Je ferai remarquer à ce sujet que le sculpteur Khmer, qui a su réaliser si heureusement la sérénité et la douceur souriante synthétisant le bouddhisme, a échoué piteusement quand il a voulu donner un aspect terrible à ses figures. Il n'y a qu'à se reporter aux dvarapalas effrayants et grimaçants que l'on trouve aussi bien dans l'art chinois que dans l'art javanais ou balinais pour se rendre compte de l'infériorité du Khmer sous ce rapport. D'ailleurs, le caractère et les instincts de nonchalance placide et sereine du peuple cambodgien se prêtaient mal à l'interprétation plastique des divinités malfaisantes aux aspects effrayants. De même la pudeur de ce peuple se reflète dans sa sculpture qui répugne à représenter le corps humain complètement nu. La seule exception à cette règle est celle de la fameuse statue dite du Roi Lépreux, d'ordre assez inférieur d'ailleurs au point de vue esthétique, et encore, l'absence d'indication du sexe corrobore ce que je viens de dire.

Pour en revenir aux personnages porteurs du nâga et formant balustrade devant les temples à l'époque du Bayon, le caractère architectonique de cette sculpture se révèle par la carrure des épaules, l'épaisseur des membres, la face s'inscrivant dans un rectangle (côté des devas) ou dans un carré (côté des asuras), et surtout dans l'attitude arc-boutée du corps sur les jambes dont un genou sert de support au corps du reptile (Photo 160).

Aux extrémités, tenant la queue et la tête du nâga, les géants sont polycéphales et leurs dix têtes se superposent sur trois registres (Photo 161).

La vue d'ensemble de ce double alignement de cinquante-quatre géants de pierre formant balustrade, partout où l'on a pu les reconstituer dans leur intégrité, est d'un aspect grandiose : c'est là une de ces créations géniales par lesquelles les Khmers rejoignent à travers les siècles passés les Assyriens et les Égyptiens.

Le motif du nâga sous cette forme, qu'on ne rencontre qu'au Cambodge, est une des plus puissantes conceptions que l'histoire de l'art ait eu à enregistrer.

Un caractère architectonique analogue se dégage de ces puissants et massifs dvarapalas en ronde-bosse, appuyés sur une massue, qui se dressent sur des piédestaux de chaque côté des entrées principales des temples de cette époque (Photos 162 et 163). Ces statues participent à l'architecture du monument et ne sont en somme, qu'agrandis et détachés de la muraille, les dvarapalas que l'on voit sculptés en bas-reliefs de chaque côté des portes (Photo 164).

Aux époques précédentes, ces mêmes dvarapalas, au lieu d'avoir la massue sur le devant du corps et entre les jambes, la tenaient sur le côté (Photo 165).

D'après M. Groslier qui a comparé des mesures prises sur différentes statues Khmères à

celles que donne un traité des Canons ou Silpashastra établi pour les bronzes anciens de l'Inde du Sud, je donne ici quelques-unes des proportions les plus courantes dans la sculpture classique du Cambodge.

La plus grande mesure de proportion des figures dans l'Inde est le thalam (main) qui se divise en 12 parties égales (angula ou doigts) ; les proportions données par M. Groslier ont pour unité de mesure l'angula.

Elles se répartissent ainsi : (Dessin 69).

De la racine des cheveux à la base du menton	12	angula
Le cou a généralement	3	—
De la base du cou au pli des pectoraux	12	—
De ce pli au nombril	12	—
Du nombril au pubis	12	—
Du pubis aux genoux	12	—
(Ici M. Groslier fait remarquer que la cuisse, chez les Khmers, est toujours plus courte que dans l'Inde.)		
Du genou à la cheville	24	—
Hauteur du pied	3	—
Total	90	—

La largeur de la taille est de 12 angula chez la femme, et un peu plus épaisse chez l'homme.

En général, sauf l'exception notée pour la cuisse, les proportions Khmères se rapprochent beaucoup de celles données par les Silpashastras hindous (26).

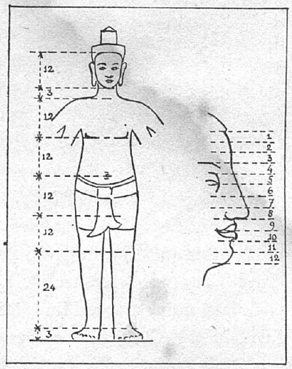


Fig. 69. — Proportions de la statuaire Khmère.

Il faut faire une place à part, dans la représentation de la figure humaine à la fin de l'époque classique, à une série de divinités, toujours sculptées en bas-relief ; ce sont les apsaras, courtisanes sacrées, nées des vagues agitées de la Mer de Lait lors du fameux barattement.

On dit que ces nymphes célestes inventèrent l'art de la danse pour charmer les loisirs des dieux.

Ces gracieuses créatures tapissent les murs des temples, et s'alignent, surtout en frises, soit dans la pose de la danse, soit dans une pose de vol, tenant en mains des guirlandes de fleurs (Photo 166) ; elles lèvent alternativement bras droit et jambe gauche, puis bras gauche et jambe droite, se tenant sur une seule jambe dont le pied, le plus souvent, repose sur une fleur de lotus (Photos 37 et 167). Le corps de ces apsaras est nu sauf un petit caleçon qui laisse les cuisses découvertes, mais, des bijoux de toutes sortes, colliers, sautoirs, bracelets, ceintures à pendeloques, parent leur torse et leurs membres : un pan de ceinture stylisé retombe sur le côté

au-dessus des jambes, et leur coiffure en diadème est garnie de pointes orfèvries avec des guirlandes pendantes. Les yeux, fortement obliques, donnent à leur visage un aspect exotique très prononcé ; il semble que pour les Khmers, ce soit là un indice de beauté et d'élégance. Il en est de même pour le signe en losange qu'on leur voit souvent au milieu du front.

A cette même catégorie de sculptures, appartiennent les jeunes femmes, princesses ou divinités secondaires, représentées à profusion, mais dans la pose assise, un genou relevé, sur les murs de façade de la terrasse du Roi Lépreux (Photo 168).

Il est regrettable que, par la répétition trop uniforme sur plusieurs registres de ces délicieuses figurines, ce motif, pris dans son ensemble, perde sa valeur intrinsèque (Photo 169).

FIG. 70. — Tête d'ascète.

Parmi les personnages féminins ornant les temples de cette époque, il faut encore ranger les nombreuses tevodas [1] encadrées de niches ou de rinceaux, toujours debout et immobiles, mais avec une fleur ou un attribut quelconque à la main.

Dans les styles antérieurs, on rencontre déjà ces divinités placées sous des niches de chaque côté des entrées des sanctuaires (Photos 10-76-77), faisant pendant aux dvarapalas masculins, et assumant le même rôle de gardien (Photo 41) ; mais, dans les temples de l'époque d'Angkor Vat et du Bayon, ces même tevodas présentent une finesse d'expression dans les traits rarement rencontrée jusqu'alors. Certaines ont une réelle beauté qui s'allie à une pointe d'ironie indiquée par le sourire qui s'estompe sur leurs lèvres (Photos 193 et 170). On pourra remarquer que les pieds, qui précédemment dans les figures en bas-relief avaient été exécutés de façon très maladroite, vus de profil, alors que tout le reste de la figure était de face, ont repris leur allure normale, par suite d'un refouillement plus prononcé dans la pierre.

Je suis resté jusqu'ici dans les catégories de statues ou bas-reliefs telles que la classification de M. Ph. Stern les a établies, mais je veux maintenant passer en revue quelques pièces de sculptures qui échappent un peu à la classification ci-dessus, et restent par certains côtés en dehors des styles déterminant l'évolution de la statuaire Khmère.

Il faut noter d'abord les têtes de Çiva ascète telles que celle actuellement au Musée Guimet (Dessin 70). Cette tête se caractérise par l'allongement en hauteur du visage, qu'exagère encore la barbe taillée en pointe, nettement indiquée ; le chignon cylindrique est marqué du signe « OM » ; les yeux sont clos, et les sourcils, assez peu saillants, sont très obliques et séparés.

Le lobe des oreilles est allongé, mais sans exagération, peut-être pour montrer que l'usage

1. Divinités secondaires.

des lourds pendants qui ont allongé celui des princes, rois ou dieux, était inconnu chez ces religieux. Cette tête peut être classée dans l'art du Bayon.

Une autre statue d'ascète en extase très antérieure possède une expression de recueillement intérieur très profonde (Photo 171) ; au modelé à peine ébauché de cette statue on peut opposer la facture très poussée des têtes superposées dont la barbe est taillée comme celle des religieux en prière qu'on vient de voir, mais dont le diadème royal qui les coiffe précise une divinité, probablement Çiva (Photo 166).

A la dernière époque de l'art Khmer appartiennent les statues d'un personnage bossu, difficile à identifier, toujours assis à la javanaise, c'est-à-dire, un des genoux soulevé ; la tête sans expression a une rondeur bouffie et est coiffée du mukuta royal ; les bras et le torse sont ornés de bijoux (Photo 172).

Enfin, toujours à l'époque du Bayon, il faut mentionner une très belle statue, un peu plus grande que la taille ordinaire d'un homme et assise à l'indienne, les jambes croisées et superposées ; on la désigne sous le nom de Brahmadatta, par suite de sa ressemblance avec une statue provenant de Bimay, actuellement au Musée de Bangkok, et que les indigènes ont ains surnommée.

« Cette statue, dit M. Cœdès en parlant de la réplique siamoise, est remarquable par l'impression de force qui s'en dégage et par un certain réalisme qui n'est pas fréquent dans l'art Khmer » (27).

Il est, en effet, curieux de noter un sens très exact du modelé anatomique, aussi bien dansi le buste que dans les membres, qu'on ne rencontre guère dans la sculpture du Cambodge.

En particulier, la région du genou avec son méplat bien observé et la ligne correspondant à la saillie du muscle jambier antérieur sont indiquées avec soin. La tête (M. Cœdès incline à penser qu'il s'agit là d'un portrait), avec la chevelure rase, a une grande intensité d'expression ; elle présente une grande régularité de traits, sans autre déformation que la largeur un peu trop accentuée de la bouche et l'empâtement du bas du visage, qui fait de cette statue une des plus belles œuvres qu'ait produites l'art Khmer (Photos 173-174-175).

On peut mettre également à part un certain nombre de têtes en bas-relief dont la plupart furent trouvées en dégageant des vestiges de murs décorés de sculptures dans la région nord de la ville d'Angkor Thom, et qui sont visiblement des types ethniques : une curieuse tête de princesse révèle, par les boucles qui ornent ses oreilles, une nationalité autre que celle des figures habituelles (Photo 176) ; mais c'est surtout dans un fragment sculpté (Photo 177) que coiffures, ports de barbes et chignons dénoncent des races ou des tribus allogènes.

Un autre fragment de bas-relief (Photo 178) montre un type qui, pour être cambodgien, présente une expression de physionomie un peu particulière, due peut-être à un rictus qui, sur la tête de droite, découvre les dents. Or, à part la statue du Roi Lépreux, qui est exceptionnelle sous ce rapport, et les têtes d'Asuras où l'exhibition des crocs a pour but de donner un aspect terrible au personnage, aucune figure normale dans la statuaire Khmère ne laisse voir les dents.

Il n'est pas rare de rencontrer, dans les longues suites de bas-reliefs qui décorent les grands

temples classiques, de nombreux types d'individus dans lesquels le sculpteur a voulu représenter, soit, suivant certains auteurs, des portraits particuliers, soit des tribus sauvages ou des peuples voisins, ennemis ou alliés des Khmers.

On peut ranger parmi les portraits un bas-relief de Bantéay Chma où l'on voit le roi Jayavarman VII, le constructeur du Bayon, dans son palais entouré des dames de la Cour (Dessin 71). Cette identification est due à M. Cœdès qui a écrit une biographie de ce roi d'après les textes des inscriptions et les scènes sculptées sur les galeries des temples où sont retracés des épisodes de sa vie.

Mais c'est surtout sur les bas-reliefs du Bayon que l'on voit défiler une quantité de personnages très divers dont le costume, les armes et les traits, ces derniers parfois déformés de façon caricaturale, reproduisent des types ethniques qu'il est malheureusement difficile d'identifier. Tantôt ce sont des guerriers portant un bouclier, long et recourbé aux extrémités, avec un chignon enfermé dans une coiffure assez bizarre et qui combattent comme alliés dans les rangs des Khmers (Photo 179), tantôt ce sont des esclaves presque nus, suivant l'armée en portant les bagages et provisions (Photos 180 et 57) ; on remarquera le caractère grotesque que le sculpteur s'est amusé à donner à certaines têtes.

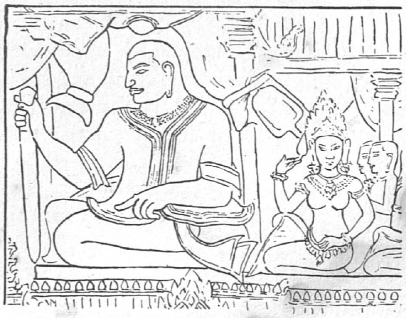


FIG. 71. — Le roi Jayavarman VII (bas-relief de Bantéay Chma).

Au point de vue ethnographique il n'est pas sans intérêt de noter que la simple bande formant ceinture, enroulée et nouée autour des reins, pour les hommes, rappelle tout à fait la façon dont sont habillées certaines tribus montagnardes de l'Annam et désignées couramment sous le nom générique de Moïs.

A Angkor Vat l'inspection des bas-reliefs, qui couvrent, sur une longueur de plus de 500 mètres, les murs de la galerie du premier étage, ferait découvrir certains types de têtes dont le caractère ethnique semble avoir été assez bien observé par le sculpteur : j'en retiendrai deux comme exemples. Le premier est emprunté au pavillon d'angle nord-ouest et fait partie de la scène représentant le svayamvara de Sita, au moment où Rama sort vainqueur de l'épreuve de l'arc, et affirme ainsi sa supériorité sur les autres prétendants ; la tête dont il est question appartient à l'un des esclaves ou serviteurs réunis au bord du tableau et à droite. Ces derniers gardent les chevaux ou s'occupent des équipages appartenant aux seigneurs et grands personnages venus participer à la cérémonie et assister au tir à l'arc ; le caractère négroïde de la face, ici vue de profil, est suffisamment accentué pour qu'il ne soit pas besoin de couleurs pour nous avertir que le ton de la peau dudit serviteur devait être très foncé (Dessin 72-B).

Voici au contraire une autre tête dont la nationalité nous est révélée par l'inscription gravée sur le bas-relief situé à l'extrémité de l'aile gauche de la galerie sud ; elle appartient à l'un des chefs siamois qui défilent, en tant qu'alliés, avec l'armée royale des Khmers. On remarquera sa curieuse coiffure qu'on ne trouve pas ailleurs ; cette fois le teint de la peau du personnage devait plutôt tirer sur le jaune, et le caractère de la race est assez fidèlement respecté (Dessin 72-A).

Il faut rappeler que, de même que les peuples primitifs, les Khmers, sauf dans des cas tout à fait spéciaux où la scène sculptée en bas-relief l'exigeait, ne représentent jamais d'enfants ni de vieillards dans leur statuaire.

Costume. — Le costume du Cambodgien moderne, homme ou femme, se compose essentiellement d'un sampot, pièce d'étoffe rectangulaire d'environ 0 m. 90 de largeur sur 3 m. de longueur, drapé et noué autour des reins et retombant sur les cuisses ; les parties demeurées libres et inutilisées sont enroulées et passées entre les jambes par devant pour être ensuite ramenées par derrière et rentrées sous l'étoffe. Une ceinture vient souvent retenir le tout. Or le costume des statues classiques reproduit, mais de façon très conventionnelle et stylisée, le sampot décrit ci-dessus. Le haut du corps est toujours nu, couvert seulement de bijoux plus ou moins nombreux, tandis que le Cambodgien, et surtout la Cambodgienne, ont généralement le buste couvert, soit d'une petite tunique, soit d'une écharpe.

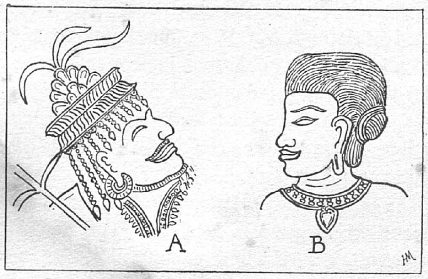


FIG. 72. — A : chef siamois (Angkor Vat).
B : serviteur (Angkor Vat).

Cette simplicité du costume Khmer composé d'une seule pièce d'étoffe, ni taillée, ni cousue, a son origine dans l'Inde ; à l'heure actuelle les hommes du nord de ce dernier pays portent encore le dhoti qui s'enroule autour des jambes et correspond au sampot Khmer, accompagné d'un « manteau ou châle (chaddar) jeté sur le torse » (28).

Toutefois, la sculpture bouddhique fait une exception pour le costume et doit être étudiée à part ; je vais donc décrire le vêtement du buddha tel que nous le montre la statuaire du Cambodge pour ne plus y revenir. Ce costume comporte, dans l'Inde comme dans les autres pays de l'Asie orientale du Sud, trois pièces de vêtements :

1° Une sorte de jupon recouvrant tout le bas du corps, l'antara vesaka ; sur les statues on n'en aperçoit guère que le bas qui dépasse légèrement sous le manteau (Photo 109).

2° Un second vêtement qui descend jusqu'aux genoux et cache une partie du buste en laissant l'épaule gauche (pour le spectateur) découverte, l'uttarasangha. C'est ce vêtement que l'on voit le plus souvent sur les buddhas assis (Photos 140 et 152). Toutefois il n'est pas rare de constater que le buddha semble avoir le buste complètement nu (Photo 137), mais

dans ce cas, l'intervalle entre le corps et le bras droit reste le plus souvent plein, ainsi que je l'ai déjà dit, pour rappeler l'étoffe qui doit venir draper ce côté de la statue.

3° Un grand manteau qui enveloppe tout le corps, soit en laissant une épaule découverte (Photo 109), soit en recouvrant les deux épaules, la sanghati. C'est ce manteau qui apparaît surtout dans les statues du buddha debout (Photos 108 et 153).

Ces trois pièces d'étoffes constituent encore de nos jours l'habit monastique que portent les religieux au Siam et au Cambodge.

J'ai déjà fait mention, au sujet du buddha, du costume d'apparat que portent parfois les images du grand sage, buste nu, paré de bijoux, les reins ceints du sarong en langouti qui est la tenue royale ; il est ainsi assimilé aux monarques et désigné sous cet aspect sous le nom de Çakravartin, mais ceci est en contradiction avec la tradition hinayaniste du bouddhisme du Sud (Photo 150 *bis*). M. P. Mus, dans son étude sur le buddha paré, explique cet aspect particulier du Gautamide comme un moyen de concrétiser sous une forme accessible au vulgaire les vertus transcendantes du buddha dont les joyaux ne sont que les symboles (29).

Quand aux bodhisattvas, ils sont représentés le plus souvent vêtus uniquement d'un court pagne que retient une ceinture, soit avec le corps couvert de joyaux, soit sans aucune parure (Photos 143 et 150).

Le cas particulier de figurines recouvrant les parties du corps non drapées, noté précédemment, est réservé à la dernière époque de l'art classique (Photo 149 et Dessin 68).

Dans la statuaire brahmanique, le bas du corps seul est revêtu, jupe longue pour les femmes, pagne plus ou moins court suivant les époques, pour les hommes. J'ai eu l'occasion de montrer la stylisation progressive des plis et des formes que prennent les pans laissés libres de l'étoffe, retombant en partie devant le milieu du corps.

C'est à M. Bellugue, que nous devons l'explication et l'interprétation de ces draperies que le souci décoratif inné chez le Khmer, joint au dédain professé par lui de copier directement la nature, a souvent transformées et découpées de façon assez arbitraire. Il est évident que le sculpteur, comme nous l'avons déjà observé à propos de la stylisation des fleurs, plantes ou animaux, n'a vu dans la réalité qu'un prétexte à orner le corps de ses statues d'un décor de lignes élégantes ; il a fini par laisser son imagination et sa fantaisie créer des contours découpés, souvent d'une sécheresse extrême, comme s'il s'agissait de motifs de broderie ou d'appliques, sans se soucier de connaître la forme exacte des draperies qui en furent le point de départ. Une simple comparaison des photos 112 et 113 où la souplesse de l'étoffe est rendue de façon assez réaliste, autant toutefois qu'un artiste Khmer pouvait être réaliste, avec les photos d'époque tardive 130 et 164 fera ressortir la distance qui sépare l'interprétation du vêtement masculin au début de l'art Khmer et à la période finale.

Les statues des époques intermédiaires (Photos 116 et 119) établissent la transition entre les deux réalisations extrêmes des replis et de la retombée du sarong noué sous la ceinture. La photo 117 montre assez nettement la façon dont le pan laissé libre par devant, plissé avec soin et ramené entre les jambes jusque sous la ceinture, est étalé et retombe par-dessus cette dernière.

On pourra voir l'aboutissement de cette façon de déformer une partie de vêtement, ou plus exactement de cette incompréhension du drapé dudit vêtement, tel qu'il apparaît à l'époque du Bayon, dans le costume d'apparat que revêtent les souverains Khmers actuels à l'occasion des grandes cérémonies, costume que l'on retrouve d'ailleurs semblable, porté par les premiers sujets du corps de ballet cambodgien.

Ce costume, d'importation siamoise et relativement assez récent, témoigne d'un goût, d'habitudes et de tempéraments très différents de ceux des sculpteurs qui représentèrent apsaras et tevodas sur les murs des temples Khmers [1]. D'abord une divergence fondamentale résumera toutes les autres : le costume actuel du roi ou de la danseuse, puisque c'est le même, est cousu, et non pas cousu d'avance et une fois pour toutes comme nos vêtements confectionnés occidentaux, mais cousu sur le corps même de celui ou de celle qui le revêt au moment de l'utiliser. Ensuite, alors que les nymphes ou ballerines célestes représentées sur les bas-reliefs étaient presque nues, sous les nombreux bijoux et joyaux dont elles étaient parées, la danseuse moderne, dans son costume royal, est très habillée, depuis le cou jusqu'aux chevilles ; les lignes du corps ne se laissent aucunement deviner sous les étoffes, pourpoints, manteaux, sampots, ou pantalons, qui les engoncent. « Tous ces costumes, dit M. Groslier, qui a écrit un fort bel ouvrage sur les danseuses cambodgiennes, sont très lourds, très raides, très chauds » (30).

Mais j'arrive au détail qui me paraît, hypothèse que M. Bellugue m'a confirmée, le seul souvenir du costume des apsaras et tevodas des bas-reliefs classiques. C'est celui de ces pans rigides et rectangulaires qui tombent, à la façon d'un tablier, attachés à la ceinture de certains costumes ou du motif découpé, se terminant en pointe et rappelant celui en double ancre des statues Khmères de jadis, qui descend devant les jambes dans le costume royal actuel ; ces pans sont d'ailleurs chez les premières danseuses très richement brodés, avec incrustations de paillettes et verroteries (Photo 181). Sur un dessin cambodgien exécuté par un artiste contemporain et représentant le roi des Yaksas dans une attitude de combat, on verra encore plus nettement ces pans découpés tombant de la ceinture. L'ignorance du drapé ancien du vêtement Khmer aboutit à ce résultat assez peu gracieux, il faut bien l'avouer, mais que les ballets de la cour du roi du Cambodge ont popularisé (Dessin 73). On peut trouver un chaînon reliant la statuaire du XIIe siècle au costume de danse et d'apparat actuel dans certaines statues bouddhiques siamoises, en bois doré et peint, datant vraisemblablement des XVIIe ou XVIIIe siècles et qui se trouvent réunies dans les galeries du temple d'Angkor Vat : on y voit, très gauchement interprété, sous la ceinture un long pan vertical rigide par

1. Je tiens, à ce sujet, à noter l'étrange inconséquence qui préside aux fêtes nocturnes données par des troupes de danseuses cambodgiennes aux touristes venant visiter Angkor ; ces danses modernes dans le cadre des anciens temples Khmers sont aussi disparates et choquantes qu'une troupe d'arlequins, de pierrots et de colombines évoluant devant le Parthénon à Athènes, par suite de la différence des costumes avec ceux représentés sur les bas-reliefs. Au point de vue des gestes, quelques-uns seulement, qui d'ailleurs disparaissent de plus en plus dans la chorégraphie cambodgienne actuelle, peuvent rappeler l'art du passé ; parmi ces gestes, figure le plus beau et le plus gracieux, celui de l'anjali ou salut, les mains jointes élevées progressivement de la taille jusqu'au front. Ce geste n'était d'ailleurs plus exécuté dans les dernières séances de danses auxquelles j'ai pu assister avant mon départ d'Angkor.

FIG. 73. — Yaksa combattant (dessin moderne).

devant et deux sortes d'ailes latérales qui s'expliqueraient assez difficilement si l'on n'admettait pas une déformation des pans libres de l'ancien sarong des statues classiques (Dessin 74).

Le costume féminin des statues se prête à moins d'interprétations que celui des hommes. Le port de la jupe se laisse comprendre assez malaisément car, lorsque aucun pan ne descend en chute devant le corps, aucune solution de continuité n'est visible dans l'étoffe dont les plis retombent verticalement et qui ne semble plus drapé autour des jambes, mais cousue et formant une sorte de fourreau (Photos 127 et 128).

Les photos 110 et 125 au contraire nous donnent la précision de l'enroulement de l'étoffe dont une des extrémités se superpose et s'achève sur le devant du corps, une des parties restées libres retombant pour former les plis verticaux qui descendent jusqu'aux pieds, tandis que l'autre vient passer par-dessus la ceinture et descend sur le côté jusqu'à hauteur des cuisses. Les photos 131-136-145 et 146 *bis* montrent la stylisation de ce pan retombant par devant et finissant en pointe ou en hameçon où se trahit cette incompréhension qui va s'exagérant, comme chez les hommes, à la fin de l'époque classique.

Quant au bord supérieur du sarong, il est souvent rabattu par-dessus la ceinture formant une chute en arc de cercle avec des plis réguliers plus ou moins parallèles (Photos 126-127-128 et 131), laissant apparaître en haut un peu du rebord de l'autre partie de l'étoffe.

Quelquefois le sarong laisse la ceinture entièrement visible, sans qu'aucune partie de l'étoffe supérieure ne retombe par devant (Photos 145-146-170).

J'ai noté un drapé un peu spécial sur quelques figurines de l'époque du Bayon (à Prah Khan d'Angkor et à Bantéay Kdei notamment) où l'enroulement du sarong, fait d'une étoffe peut-être plus longue et moins large que

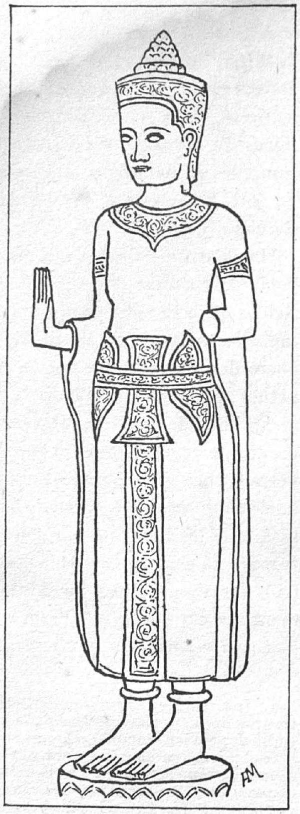


FIG. 74. — Statue de buddha paré (Prah Pean d'Angkor Vat).

dans les cas précédents, se précise par le bord qui apparaît descendant, progressivement et un peu obliquement, depuis la ceinture jusqu'aux chevilles (Dessin 75).

Un architecte hollandais résidant à Java et ayant beaucoup voyagé, M. Mac Donald, m'écrivait à ce sujet : « A propos des jupes à volants, j'en ai vu au milieu des Célèbes, portées par les femmes des montagnes, sarongs des plus primitifs en écorce battue constituant des cylindres non cousus de cinq pieds de haut sur à peu près trois de diamètre ». Peut-être pourrait-on encore retrouver là un vestige de l'ancienne civilisation océanienne qui a précédé, au Cambodge, la civilisation indienne, et y a laissé de nombreuses traces.

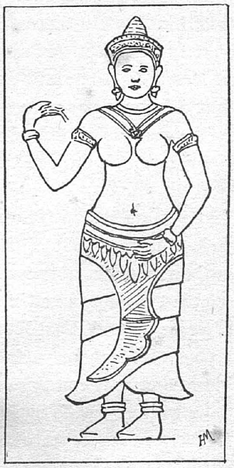


FIG. 75. — Figurine (Bantéay Kdei).

Le costume des apsaras, toujours représentées en position de danse et les cuisses écartées, un genou plus haut que l'autre, se réduit à une sorte de caleçon, toujours drapé et non cousu, qui est bien le sampot, mais relevé très haut sur les cuisses pour bien dégager les jambes. C'est ainsi d'ailleurs que les Cambodgiens actuels raccourcissent leur sampot quand ils vont boxer ou se livrer à un travail qui exige une grande liberté dans les mouvements. Les extrémités flottantes de l'étoffe forment un long pan qui retombe de chaque côté et passe derrière les jambes. Tout le reste du corps est nu et couvert de bijoux (Photos 37 et 167).

Toutefois on voit quelquefois, aux Xe et XIe siècles, des femmes représentées en position de danse, les genoux écartés, mais ayant conservé la jupe longue que portent habituellement les tevodas (Photo 182).

Sur les bas-reliefs du Bayon, certains chefs et guerriers sont vêtus d'une tunique à fleurs aux bords légèrement incurvés, se croisant sur le devant et tombant jusqu'aux cuisses : il y a de grandes probabilités pour que ce costume indique une nationalité étrangère, ou soit d'importation quand il est porté par les Khmers (Photo 179).

Coiffures. — Pour la statuaire en ronde-bosse, je commencerai par les images bouddhiques dont la coiffure se résume d'abord dans une protubérance en pointe ou en forme de ruche, l'usnisha, s'élevant au sommet du crâne et primitivement constituée par une série de boucles rondes en spirale (Photos 108 et 109) que l'on retrouve encore dans l'art postérieur (Photos 137-142-152 et 153) mais qui a une tendance à effiler de plus en plus sa silhouette pour se transformer en un cône allongé. Dans cette transformation, les boucles rondes disparaissent, et des étages, bien découpés, forment une sorte de pyramide garnie de denticules ou d'écailles (Photos 144-148 et 141). L'amincissement et la surélévation de l'usnisha prendra progressivement, sous l'influence siamoise, une exagération qui aux XIVe et XVe siècles suivants, atteindra son paroxysme en devenant une flèche pointue ou une flamme très effilée.

Cette tendance se remarque déjà dans certains buddhas d'époque tardive (Photos 183 et

184) ; l'allongement de l'ovale du visage et le nez un peu busqué font déjà pressentir la forme siamoise.

On peut également noter la forme du diadème orfévri surmonté d'une pointe conique ; c'est la coiffure du buddha paré sous l'apparence royale, mais que l'on retrouve également sur les divinités brahmaniques. Le cône terminal, plus ou moins grêle et allongé, est orné de stries, de fleurons ou de pétales de fleurs (Photos 122-138 et 150 *bis*). Certains bodhisattvas ont le chignon cylindrique propre aux statues brahmaniques (Photos 143 et 150).

Les têtes brahmaniques ont la coiffure en chignon cylindrique comme celle des bodhisattvas dont il vient d'être question, mais les boucles de cheveux, tressées en plusieurs cordons, sont tantôt disposées savamment par étages retombant comme des guirlandes (Photo 118 et Dessin 64) et tantôt en bourrelets horizontaux. Parfois ce chignon avec tresses est maintenu à la base par un cercle imitant un collier en métal (Photos 135 et 132) ; ce cercle peut même quelquefois être situé à mi-hauteur du chignon (Photo 115).

On a pu voir dans ce chignon cylindrique, parfois d'une hauteur assez importante (Photo 120), un souvenir ou une transformation de la tiare caractéristique des premières statues de l'art pré-angkorien (Photos 111-112 et 113). Cette tiare des anciennes statues Khmères rappelle celle dont sont coiffées les divinités de l'Inde ; on peut voir une étape de l'introduction au Cambodge de cette forme de coiffure dans la sculpture de Srideb, localisée vers le ve siècle, semble-t-il, dans la vallée du Nam Sak au Siam, et qui constitue le plus ancien chaînon reliant l'époque Gupta à l'art Khmer (31).

On la retrouvera parfois sur quelques têtes de l'époque du Bayon, mais sous une forme bâtarde et mal comprise (Photo 185).

La coiffure royale que porte le buddha paré, diadème surmonté du mukuta en pointe, est fréquente dans la statuaire brahmanique (Photos 121 et 131) ; mais ce mukuta se découpe parfois en plusieurs zones coniques décorées de pétales de lotus (Photo 172) ou en forme de terrasses étagées rappelant l'aspect architectural des tours (Photo 123).

Le diadème se fermait en s'attachant derrière la tête et au-dessous une coiffe, également très richement décorée, descendait sur la nuque (Photo 186). Le mukuta, vers la fin de l'art Khmer, était quelquefois composé de trois pointes coniques au lieu d'une seule ; cette disposition, assez rare en ronde-bosse (Photo 187), est très fréquente sur les bas-reliefs de la fin de l'époque classique.

Enfin très souvent le diadème se combine avec le chignon cylindrique (Photos 115-118 et 162), le chignon affecte même parfois un aspect rigide comme si une enveloppe métallique venait recouvrir la chevelure (Photo 166).

Si les devas soutenant le nâga devant les entrées du temple ont le mukuta pointu propre aux personnages royaux et aux divinités (Photos 157 et 161), en revanche les asuras qui leur font vis-à-vis ont une coiffure très spéciale : du diadème sort un cimier découpé en fleuron avec rosace sur le devant (Photos 158 et 159).

En dehors des coiffures ci-dessus que l'on trouve en nombreux exemplaires dans tout l'art Khmer, il en est certaines que l'on rencontre assez rarement en ronde-bosse et qui montrent

la tête nue, soit, vers la fin de l'art Khmer, avec les cheveux coupés courts (Photos 174 et 175), soit avec les cheveux tombant en rouleaux et formés de petites boucles parallèles (Photo 114) ; c'est une coiffure analogue que porte le Roi Lépreux sur la terrasse d'Angkor Thom qui porte son nom. On pourrait faire rentrer dans la catégorie des statues à la tête nue, la superbe tête de dvarapala de Bantéay Srei (Dessin 67).

Si de la ronde-bosse nous passons aux bas-reliefs, nous nous trouvons en présence d'une variété prodigieuse de coiffures, et je serai forcé de me limiter aux principales et aux plus fréquentes, car cette étude, pour être complète, formerait un ouvrage à part. Mme Sappho Marchal a abordé cette question, et l'a partiellement traitée dans son livre sur les costumes et parures Khmers en se bornant aux seules tevodas sculptées sur les murs d'Angkor Vat, sans s'occuper des bas-reliefs des galeries du premier étage. J'aurai l'occasion de faire plusieurs emprunts à cet ouvrage.

Nous retrouverons, avec des variantes et une fantaisie imaginative que le procédé de la ronde-bosse ne permettait pas, les mêmes coiffures que celles qui viennent d'être décrites. Je considèrerai tout d'abord les têtes à cheveux lisses ou en torsades, et je passerai en revue ensuite les coiffures diverses, diadèmes, casques, cimiers, etc. «Tous les personnages, remarque Mme Sappho Marchal, ont les cheveux lisses. Seuls les Asuras (démons) qui réunissent tous les signes de la laideur, ont les cheveux bouclés, probablement en signe du mépris qu'avaient les Cambodgiens d'alors... pour les peuplades aborigènes » (32).

Beaucoup de personnages représentés dans des défilés des bas-reliefs ont les cheveux plus ou moins courts, bien tirés en arrière (Photos 10-178-179 et 180). Quand les cheveux sont tressés en chignon, ils forment comme une boucle sur le sommet du crâne (Photos 177 en bas et 188). Quelquefois une mèche laissée libre s'échappe du chignon pour retomber sur le côté (Photo 190).

Mme Sappho Marchal signale sur les murs d'Angkor Vat, à côté des cheveux tombant librement sur les épaules, soit d'un seul côté comme à Bantéay Srei (Photo 10), soit des deux côtés, des formes de coiffures assez bizarres ; j'en donnerai quelques exemples, empruntés aux planches de son ouvrage. La coiffure A (Dessin 76), montre des cheveux coupés par devant « relativement courts, puisqu'ils peuvent se tenir droits, tandis qu'ils sont longs derrière et forment un nœud en retombant » (*Op. cit.*, p. 23). Sur la coiffure B (Dessin 76) « les cheveux sont taillés à trois niveaux différents. Le second niveau cache l'oreille et ne laisse apparaître que les deux parties distendues du lobe... Sur la partie postérieure de l'oreille, les cheveux sont plus longs. Ceux tombant sur le front forment une sorte de coiffure à la chien » (*Op. cit.*, p. 23).

Si nous considérons maintenant les coiffures avec des ornements, diadèmes, pointes, fleurs naturelles ou artificielles, qui sont les plus nombreuses, nous avons une telle abondance d'exemples qu'il faut faire un choix. Notons tout d'abord la chevelure hérissée et débordant du diadème pour retomber latéralement en boucles, caractéristique des yaksas et dvarapalas (Photo 129) ; puis les coiffures à diadèmes et cimiers en forme de cylindre, ces derniers souvent terminés au sommet par une fleur renversée (Photo 191). Certaines coiffures, que l'on rencontre

FIG. 77. — Tête de guerrier Cham (Bayon).

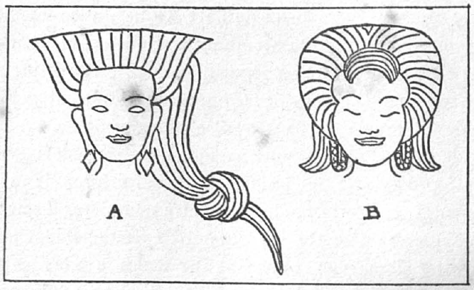


FIG. 76. — A et B : coiffures de tevodas d'Angkor Vat.

d'ailleurs plus rarement, semblent indiquer une origine étrangère, comme le confirme le type des physionomies : l'époque du Bayon en montre plusieurs variétés, par exemple une sorte de mitre en forme de bonnet incurvé et relevé latéralement (Photo 177 en haut).

Il faut signaler enfin, bien qu'exceptionnelle, une forme de casque, assez plat par devant, et dont la silhouette rappelle celle du fameux bonnet à poils des grenadiers de l'empire, avec des bords encadrant le visage pour retomber au niveau du cou ; cette forme semble réservée aux bas-reliefs des façades du mur nord de la terrasse des Éléphants d'Angkor Thom (Photos 70 et 40).

FIG. 78. — Tête de nâgi (Terrasse du Roi Lépreux d'Angkor Thom).

Le casque à l'aspect de fleuron renversé sur le sommet du crâne avec coiffes étagées retombant en plusieurs étages sur le derrière de la tête, tel qu'on le voit sur les bas-reliefs extérieurs du Bayon, semble désigner les Chams, ces ennemis héréditaires des anciens Khmers (Dessin 77). Cette interprétation se base sur le fait que, dans les scènes de combat représentant des épisodes des luttes qui mirent aux prises ces deux peuples, les guerriers ainsi coiffés ont toujours le dessous, soit qu'ils fuient, soit qu'ils soient terrassés et tués dans les corps à corps.

Sur les mêmes bas-reliefs se trouve également une série de coiffures assez particulières, le chignon se prolongeant par une sorte d'ornement en forme d'aimant recourbé à deux branches que traversent une ou plusieurs tiges ; le guerrier à cheval de la photo 179 porte une coiffure de ce genre.

Les grandes scènes, mythologiques ou historiques,

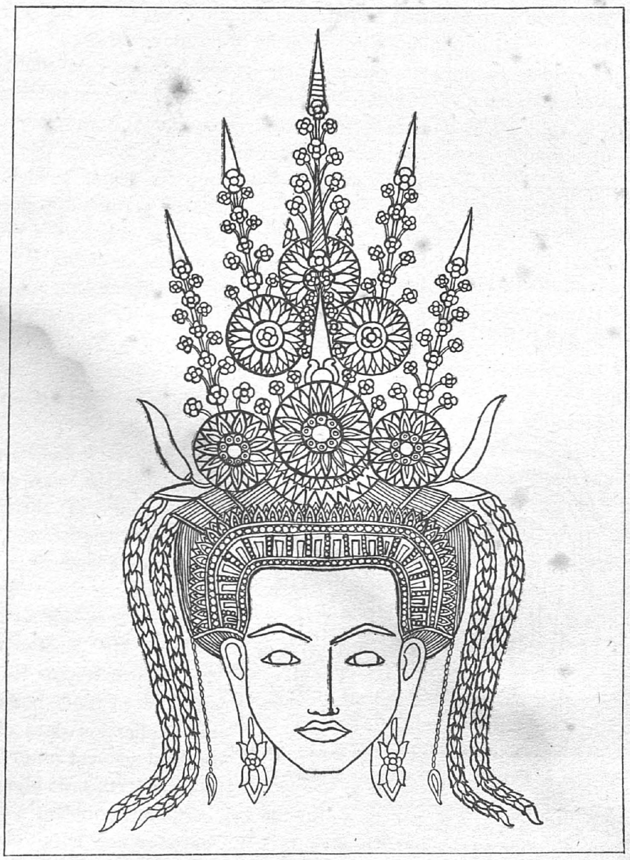


FIG. 79. — Coiffure d'une tevoda (Angkor Vat).

représentées sur les murs de la première galerie d'Angkor Vat, montrent dans la variété des types, dieux, hommes et bêtes, qui y prennent part, des coiffures très différentes. Les grands chefs et les soldats Khmers ont le plus souvent le diadème à pointe unique déjà noté fréquemment dans la statuaire en ronde-bosse (Photos 121-122-125 et 131) et que l'on retrouve encore sur certains dvarapalas en bas-reliefs (Photo 164).

Les cimiers présentent quelquefois des formes découpées assez particulières parmi lesquelles je retiendrai quelques-unes ; c'est ainsi que les guerriers défilant à côté du roi Suryavarman, le Paramavisnuloka des inscriptions et le constructeur du temple d'Angkor Vat, ont le sommet du crâne orné d'une tête d'animal, assez souvent un oiseau au bec crochu.

C'est également par un diadème orné de têtes de serpents, que se distinguent les rois nâgas ou les princesses nâgis représentés sur les murs d'Angkor Thom (Dessin 78). D'autres fois, le casque est en forme de fleuron plus ou moins historié et assez difficile à préciser, étant donné les petites dimensions des figures et l'usure de la pierre. Enfin je rappelle, quoique l'ayant déjà mentionnée, la curieuse coiffure des Siamois défilant avec l'armée Khmère (Dessin 72-A).

Mais c'est surtout parmi le personnel féminin évoluant sur les bas-reliefs des temples que se trouve le maximum de recherche et de dispositions variées.

Le diadème à plusieurs pointes, plus ou moins longues ou effilées, est fréquent sur les murailles des temples des styles d'Angkor Vat et du Bayon ; ces pointes semblent tantôt fixées directement sur le diadème (Photos 168-170-192 et 193), tantôt piquées sur les cheveux qui apparaissent au-dessus du diadème (Dessin 79). Ce qui caractérise ce genre de coiffure, ce sont les fleurs, pendeloques, et surtout les rosaces, perforées ou découpées, placées en applique à la base des pointes : on y sent une recherche de l'effet qui dans la réalité devait être considérablement accru par le scintillement des gemmes incrustées et les colorations du métal ou de l'or (ce dernier devait être rougi par des procédés chimiques comme on le pratique encore au Cambodge pour les bijoux modernes).

FIG. 80. — Coiffure d'une tevoda (Angkor Vat).

Le mokot des danseuses royales actuelles est l'aboutissement, mais avec une pointe unique, de ces coiffures anciennes (Photo 194) ; à l'époque d'Angkor on trouve plus rarement la coiffure à une seule pointe (Photo 195 et Dessin 80).

Parures et bijoux. — Les bijoux, ainsi que le remarque Mme S. Marchal, tiennent une place plus importante sur les bas-reliefs que sur la statuaire en ronde-bosse. On peut en trouver une explication dans ce fait que les Khmers devaient souvent orner le torse et les membres de leurs statues de bijoux véritables ou imités en bronze afin d'atténuer la nudité de ces corps qui semblent à l'heure actuelle un peu pauvres, pour représenter des divinités[1]. En outre, comme le fait observer M. Groslier (33), en plus de l'adjonction de bijoux véritables, les statues Khmères étaient souvent laquées, peintes et dorées ; l'aspect de pierre nue qu'elles donnent aujourd'hui est donc bien différent de celui qu'elles avaient jadis.

Je rappelle aussi que beaucoup de têtes ont une cavité, à l'emplacement des yeux, destinée à recevoir des matières précieuses.

Toutefois si l'art du début ne nous offre pas d'exemple de statues parées de bijoux, excep-

1. J'ai eu la preuve de ce fait par la trouvaille, en 1922, au cours d'un dégagement à Bantéay Kdei, d'une partie antérieure de collier en bronze doré qui devait être serti de gemmes et qui ne pouvait de toute évidence que s'adapter sur une poitrine de statue.

tion faite pour la ceinture avec boucle d'attache (Photo 111 et Dessin 64), la sculpture classique en ronde-bosse nous fournit d'assez nombreux exemples de brassards, colliers, pendants d'oreilles, ceintures, sautoirs, richement orfévris.

Pour les oreilles, le lobe très distendu venait s'orner de lourds motifs de forme conique ou en bouton de lotus (Photos 131-133 et 187) ; parfois un ornement en forme de fleur est passé dans la fente assez longue qui traverse ledit lobe. Ces ornements d'oreilles, qui dans la réalité devaient être très lourds, étaient quelquefois retenus et maintenus par des anneaux qui sertissaient l'extrémité du lobe pour prévenir un déchirement des chairs. A Bantéay Srei, les charmantes figures féminines qui décoraient les sanctuaires latéraux ont une rosace fixée dans la fente du lobe (Photo 10).

Les colliers, assez larges, avec une pointe par devant retombant sur la poitrine, sont décorés généralement d'une suite de perles, rosaces ou écailles que limite au-dessus et au-dessous un cadre de dents arrondis rappelant le même motif utilisé dans le décor des moulures. C'est encore ce même dessin ornemental qu'on retrouve sur les brassards, anneaux de bras ou de pieds et qui a été analysé dans le décor (Photos 131-157-158-161-165 et 172).

Le motif ornemental des ceintures varie suivant les .époques (Photo 196) ; quelquefois au lieu de dissimuler leur fermeture derrière par une rosace appliquée en cabochon, on voit le nœud indiqué très nettement (Photo 197). On notera aussi la présence de pendeloques retombant soit de la ceinture, soit du collier (Photo 126).

Si la parure des statues en ronde-bosse se résume à ce qui vient d'être dit, les figures en haut ou bas-relief vont nous montrer, en plus des bijoux ci-dessus décrits, une grande variété de formes et de motifs.

Les pendants d'oreille rentrent le plus souvent, comme je l'ai déjà mentionné, dans la catégorie du cône en bouton de lotus avec départ de pétales plus ou moins stylisés, mais on trouve également des variétés composées d'anneaux, de boucles plus ou moins compliquées dont je donnerai quelques exemples parmi ceux recueillis à Angkor Vat par Mme S. Marchal (Dessin 81 c-d-e-f).

Pour ce qui est des colliers, parures de cous, sautoirs, bracelets et ceintures, ils reproduisent, mais en plus ouvragés et avec plus de complication dans les ornements, ceux que l'on a vus sur les statues ; l'imagination des sculpteurs Khmers s'est souvent surpassée dans le détail de ces bijoux, visiblement inspirés par ceux que portaient à cette époque les rois, seigneurs et princesses. Il est d'ailleurs à remarquer que les motifs qui ornent ces parures se ramènent à ceux que l'on voit sculptés sur les moulures des monuments, denticules, perles, pétales de lotus, etc.

J'en donne quelques exemples empruntés aux ouvrages déjà cités de M. Groslier (34) et de Mme S. Marchal (35) qui préciseront le détail de ces ornements (Dessin 82).

Une très belle apsaras, en bas-relief, découverte au Prah Pithu, à l'intérieur d'Angkor Thom (Dessin 83) et diverses figures des bas-reliefs d'Angkor montreront la place occupée par ces bijoux sur le corps des divinités (Photos 164-191-192-193 et 196).

Aux IXe et Xe siècles, il n'est pas rare de voir se multiplier les ceintures, la plus haute étant

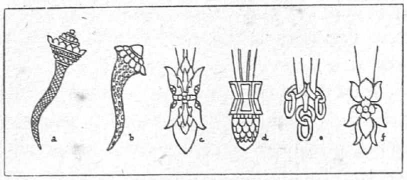


FIG. 81. — *a-b*, fleurs bijoux que tiennent certaines figures en bas-reliefs d'Angkor Vat. *c-d-e-f*, pendants d'oreilles (Angkor Vat).

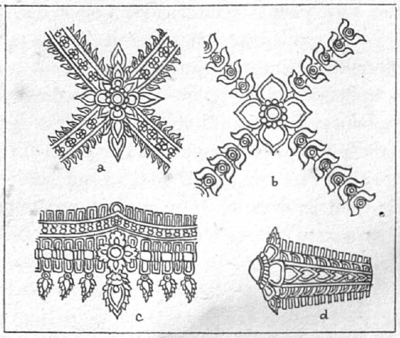


FIG. 82. — *a-b*, sautoirs (Angkor Vat). *c*, parure de cou (Angkor Vat. *d*, bracelet (Angkor Vat).

sur la poitrine et les autres retombant, plus ou moins distendues, sur le ventre (Photos 129 et 133). Les chaînes en sautoirs apparaissent souvent sur les apsaras en posture de vol ou en posture de danse ; les bagues, sur les mains des déesses en bas-reliefs, sont rares, ce qui se comprend d'ailleurs aisément, vu le peu de grandeur des personnages et la difficulté de tailler dans la pierre un bijou si menu.

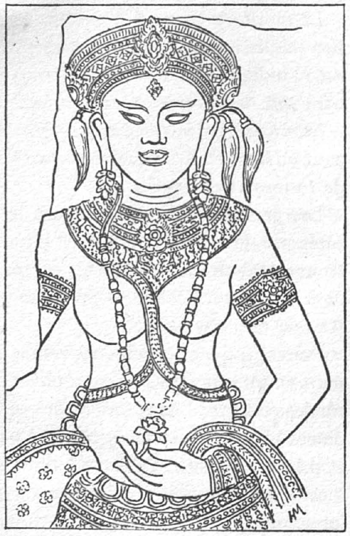


FIG. 83. — Apsaras (Prah Pithu).

J'ai eu l'occasion de mentionner, à propos de la stylisation de la fleur dans le décor, les branches fleuries, très vraisemblablement en métaux précieux, que tiennent à la main beaucoup de tevodas et j'en ai montré des exemples (Dessins 47 et 48) ; mais il est un objet assez curieux que l'on voit entre les doigts, non seulement des divinités, mais aussi de certains personnages, tels que le roi Paramavisnuloka du célèbre bas-relief d'Angkor Vat. La tevoda de la photo 193 tient dans la main, à hauteur de la ceinture, ce bijou qui ressemble à une fleur de lotus au bout d'une tige souple (Dessin 81-a et b). On peut présumer que cet objet était une sorte d'attribut des personnages royaux ou divins.

Pour clore ce chapitre sur les parures représentées dans l'iconographie classique Khmère, j'ajouterai que les bijoux modernes que fabriquent encore à l'heure actuelle les Cambodgiens ressemblent beaucoup à ceux que portaient jadis leurs ancêtres. « Les Cambodgiens de toutes les classes, dit M. A. Silice, Directeur des Arts Cambodgiens, ont une véritable passion pour l'objet de métal précieux, d'or ou d'argent pur... La femme la plus pauvre empruntera une chaîne ou un bracelet à des plus fortunées pour paraître à

une fête, et tout l'argent patiemment mis de côté... sera toujours converti en parures d'or vierge : chaînes, bagues, boutons d'oreilles ou bracelets... » (36).

C'est ainsi que le bracelet des ballerines royales du Palais de Phnom-Penh est absolument semblable à celui des tevodas des temples (Dessin 82-d) et l'on retrouve le même goût pour les fleurs piquées dans la chevelure chez le peuple cambodgien actuel qu'à l'époque classique ; j'ai eu maintes fois l'occasion de voir, sur mes chantiers de fouilles à Angkor, des coolis venir au travail avec une fleur dans les cheveux ou passée derrière l'oreille.

Attitudes et gestes. — Les mouvements, poses et attitudes des statues en ronde-bosse Khmères offrent beaucoup moins de variétés que dans l'Inde. On peut les résumer dans un très petit nombre qui vont se répétant non sans quelque monotonie, durant toute la période classique. Dans les statues debout, la pose que nous montre l'art pré-angkorien est, comme on l'a vu, frontale, mais plusieurs personnages offrent un léger hanchement (Photos 109-110) qui disparaîtra complètement dans la suite ; le raidissement du corps va s'accentuer pour s'immobiliser dans une pose conventionnelle et figée invariable où seuls paraissent s'animer les membres supérieurs, car les statues ont souvent quatre ou six bras, et quelquefois plus. Ces bras supplémentaires partent de l'épaule ou du coude, ce dernier cas est plus fréquent. Ils symbolisent la puissance de la divinité représentée et servent en même temps à tenir les attributs qui l'identifient (Dessin 68. Photos 112-113-115 et 150).

L'Avalokiteçvara de la photo 150 montre la façon dont souvent, les avant-bras, projetés en avant du corps étaient taillés dans des blocs séparés et reliés aux bras par des fers à double T encastrés dans des cavités préparées pour les recevoir. Ces avant-bras furent, dans la plupart des cas, brisés et ont disparu. Le buddha debout de Tuol Prah Theat, nous montre encore un de ces avant-bras conservé (Photo 108).

Les quelques rares exemples de souplesse dans la ligne du corps que présente la statuaire Khmère sont tous limités à l'art du début ; tels sont la figure féminine de Koh Krieng (Dessin 64) ou le Harihara du Prasat Andet (Photo 111). Les dvarapalas debout à l'entrée des sanctuaires ont d'abord une lance tenue sur le côté (Photo 129) ; puis ils s'appuient d'un bras sur une massue, placée sur le côté du corps (Photo 165). Les deux bras tiennent la massue devant le corps à l'époque du Bayon (Photos 162 et 163).

La pose assise, dite à l'indienne, quand les deux jambes sont superposées en tailleur, mais avec la plante des pieds tournée vers le haut (Photo 173), est celle la plus fréquente qu'affectent les statues du buddha, soit qu'il repose sur un socle orné de pétales de lotus (Photo 183), soit qu'il repose sur les replis du nâga dont les têtes se dressent en éventail au-dessus de lui (Photos 137-138-140-141 et 150 *bis*).

Les dieux brahmaniques ou les rois élevés au rang de divinité ont parfois la pose dite, de l'aisance royale ou à la javanaise, suivant qu'une des jambes est pendante ou qu'un des genoux est relevé (Photo 172).

Les buddhas debout ont, soit les deux avant-bras portés en avant, faisant de la main le geste de l'argumentation (Vitarka mudra), l'index ou le médium replié contre le pouce (Photo 108) ; soit un des bras étendu le long du corps, la main ouverte, la paume en avant et les

doigts levés en l'air, pose dite de l'absence de crainte (abhaya mudra), ou les doigts baissés faisant le geste de la charité (vara mudra).

La pose couchée du buddha, le corps allongé sur le côté, un des bras le long du corps et l'autre replié sous la tête, représente l'entrée dans le nirvana. Les buddhas assis à l'indienne, car il est à noter que l'iconographie Khmère ignore la position assise à l'européenne, les jambes pendantes devant le siège, font le geste soit de l'attestation à la terre, une main pendante, doigts abaissés devant le mollet (bhumîsparça mudra) (Photo 183), soit de la méditation, les deux mains placées l'une sur l'autre dans le giron (dhyana mudra) (Photos 137 à 141).

En dehors de ces poses, stéréotypées à nombreux exemplaires, il faut considérer quelques poses particulières, telles celle des devas et asuras porteurs du nâga-balustrade ; les personnages sont campés solidement sur leurs jambes écartées pendant que les deux bras étreignent le corps du reptile que soutient le genou porté en avant (Photos 157-160 et 161).

Les groupes sont relativement rares dans la statuaire Khmère ; le plus connu est un groupe de six personnages superposés dans l'attitude de soulever quelque chose d'assez indistinct, mais qu'on interprète comme la queue d'un cheval mythique, Balaha, qui fut retrouvé en morceaux tout à côté, à Neak Pean (Angkor).

Un fragment de deux personnages enlacés, d'après M. Parmentier ce serait un groupe de lutteurs, retrouvé dans le Gopura ouest de Koh Ker, fait regretter, par la beauté du modelé des corps et l'élégance du geste, qu'il ne reste pas une plus grande partie de cette sculpture (Photo 197).

On peut citer encore un autre groupe, d'une très belle facture, mais malheureusement fort incomplet, découvert également à Koh Ker, dans le Gopura ouest du Prasat Thom, et qui représente Çiva et sa Çakti Uma sur le taureau Nandin.

A part quelques exceptions, comme le Çiva du Phnom Da (Photo 113), qui mesure 3 m. 45 de hauteur et le buddha assis du sanctuaire central du Bayon (Photo 151), qui mesure 3 m. 60 de hauteur, la statuaire au Cambodge ne dépasse pas la taille humaine, et reste plutôt un peu au-dessous. Si le Harihara du Prasat Andet (Photo 111) mesure 1 m. 94 de hauteur, d'une façon générale, d'après M. Groslier qui a réuni dans son Musée de Phnom-Penh des statues de toutes les provenances, la taille de 1 m. 60 et de 1 m. 40 paraît courante, et les statuettes de 1 m., 0 m. 50, et 0 m. 30 sont assez nombreuses (37).

Certaines statues de dvarapala dépassent un peu la hauteur moyenne, mais il s'agit là d'une sculpture aux formes massives qui fait partie, pourrait-on dire, de l'architecture des monuments avec laquelle elle doit s'accorder. Il en est de même pour les géants porteurs du nâga de chaque côté des chaussées d'accès aux temples et qui mesurent 2 m. 60 de hauteur (Photos 157 et 160).

C'est surtout dans les bas-reliefs qui revêtent, à l'époque classique, murs, linteaux, frises, tympans de frontons, etc., que l'on trouve les gestes et les poses les plus variés.

Je prendrai quelques exemples choisis dans les scènes de batailles, de luttes, de défilés ou de la vie courante que le sculpteur a reproduites avec une verve inlassable sur les parois des édifices.

Avant de considérer les poses en mouvement, je décrirai quelques poses statiques de personnages au repos.

La première est celle dite, de l'aisance royale, que nous connaissons déjà pour l'avoir vue dans la ronde-bosse, et qui semble réservée aux rois, princes ou divinités.

Une des représentations les plus connues est celle du roi Paramavisnuloka à Angkor Vat : ce monarque est assis, sur un siège ouvragé assez bas et supporté par des pieds en forme de nâgas, au milieu de toute sa cour. L'un de ses bras repose sur un coussin, tandis que de l'autre, dans un geste assez noble, mais non dépourvu d'une certaine familiarité, il donne des ordres aux seigneurs qui sont près de lui (Photo 198). On remarquera qu'il tient dans la main gauche le bijou dont il a été question plus haut (Dessin 81-a-b).

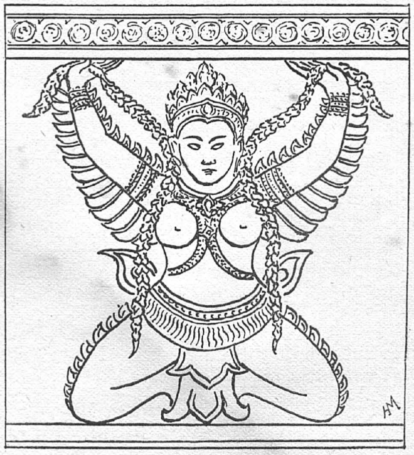


FIG. 84. — Tevoda en cariatide. Perron sud de la terrasse des éléphants (Angkor Thom).

Un autre bas-relief, toujours à Angkor Vat, montre une pose analogue, mais les deux pieds sont placés au même niveau ; ici nous sommes en présence d'un assesseur de Yama, dieu des enfers, le Pluton hindou, que nous surprenons dans l'activité de ses fonctions : penché sur le côté, il montre, de son sceptre, l'ouverture par où l'on doit précipiter les coupables qui viennent d'être jugés et qu'attendent les supplices les plus terribles dans les régions inférieures. A ses côtés, siège un autre assesseur, qui préside également aux destinées des damnés, mais ne joue pas un rôle actif dans la scène représentée ; il se contente d'élever, dans sa main droite, une tige de fleur que l'état du bas-relief ne permet guère de préciser (Photo 199).

On peut encore voir l'attitude d'un roi assis sur son trône dans un bas-relief du Bayon qu'il faut, suivant les conventions de la perspective des Khmers, lire de la façon suivante : le registre du bas représente toujours le premier plan, celui qui est le plus rapproché ; ici c'est une scène de théâtre, sur laquelle évoluent des danseuses entre des instrumentistes et des assistants. Au-dessus, c'est-à-dire au second plan, sous une arcature richement décorée, le roi, assis au milieu d'esclaves porteurs d'écrans ou chasse-mouches, assiste au ballet. Le trône est très surbaissé en raison du peu de place dont disposait le sculpteur qui, suivant un usage pratiqué par les Khmers comme l'avaient déjà fait autrefois les Égyptiens, a représenté le roi à une échelle plus grande que ses sujets (Photo 200).

Parmi les poses statiques, il faut faire place aux divinités de second ordre figurant dans les nombreuses scènes mythologiques ou historiques, assises et alignées autour du personnage principal ; on les voit aussi à l'époque du Bayon disposées en frises sur les murs des ter-

FIG. 88. — Détail d'un bas-relief du Bayon.

rasses, où elles sont représentées de face, les deux bras levés en cariatides, comme supportant le bandeau d'entablement (Dessin 84).

D'autres figures accroupies ont le buste de face et les jambes représentées de profil, pose un peu bizarre, due sans doute à l'incapacité du sculpteur de montrer les membres inférieurs tels qu'on devrait les voir, c'est-à-dire de face, ce qui aurait provoqué un raccourci difficile à rendre sur un bas-relief ; tantôt les mains sont jointes devant la poitrine dans l'attitude de la prière ou du salut (anjali) tantôt une des mains repose sur la cuisse et l'autre fait le geste d'absence de crainte (abhaya mudra) (Photo 201). Les princesses ou divinités de la terrasse du Roi Lépreux rentrent dans cette catégorie (Photo 169).

Un geste qui revient assez fréquemment dans les scènes de combat et qu'on peut, à la rigueur, faire rentrer dans les attitudes au repos est celui du guerrier tirant de l'arc, campé les jambes écartées dans une pose théâtrale, plus solennelle que naturelle.

En voici quelques exemples : d'abord le guerrier debout sur un animal, le plus souvent un éléphant, une jambe soulevée en l'air avec cet écartement des cuisses qui éloigne les deux genoux, pose déjà notée chez les danseuses. A la jambe levée s'oppose le bras tendu tenant l'arc, et au bras levé tenant la flèche, s'oppose la jambe qui soutient le corps et repose sur la cage de l'animal (Photo 202). Si le guerrier tire sa flèche dans l'attitude assise, il a un genou légèrement surélevé, le bas de l'autre jambe étant caché par la petite balustrade de la cage (Dessin 85-B).

Une particularité assez curieuse à signaler, qui n'est pas d'ailleurs spéciale à l'art Khmer, puisqu'on la trouve déjà dans les bas-reliefs de l'Assyrie, c'est que le guerrier, vu de profil, tend la corde de l'arc derrière sa tête afin que sa main ne cache pas le visage. L'observation de cette règle, sans doute insuffisamment comprise par le sculpteur, l'a amené à l'absurde représentation de la photo 203 où la corde tendue passe derrière le cou du guerrier, tandis que la main et la flèche sont par devant ; ce guerrier semble presque suspendu dans les airs, car le point d'appui sur lequel repose le pied gauche est bien précaire. En revanche, la jambe droite est solidement arc-boutée sur le dos du monstre qui tire la charette. Le chef que l'on voit sur un bas-relief du Bayon a une pose moins apprêtée et plus naturelle, ce qui correspond probablement à un grade inférieur, ainsi qu'en témoigne son costume (Dessin 85-A).

FIG. 86. — Détail d'un bas-relief d'Angkor Vat.

Quelques scènes épisodiques d'Angkor Vat montrent

des poses semblables, mais avec les deux pieds reposant sur le sol, ce qui donne une allure moins acrobatique et moins théâtrale au personnage. Je rappelle à ce propos que les Cambodgiens modernes ont conservé une mimique analogue dans les joutes de boxe ou de lutte dont ils sont très amateurs : en effet les deux partenaires, avant d'en venir aux mains pour un combat sérieux, préludent à leurs jeux par des attitudes de parade plus ou moins burlesques.

Le geste du héros du Ramayana tuant d'une flèche la biche Marika, épisode célèbre du fameux poème hindou, est relativement plus simple et moins solennel (Dessin 85-C).

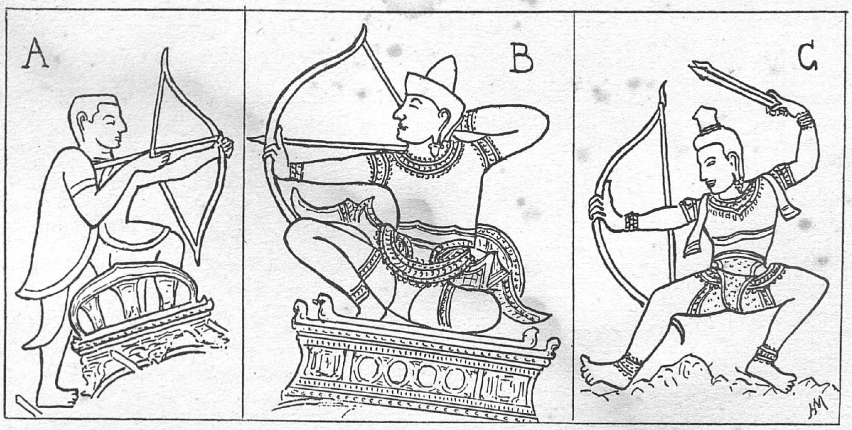


FIG. 85. — *a*, détail d'un bas-relief du Bayon.
b-c, détails de bas-reliefs d'Angkor Vat.

Une autre scène, tirée également du Ramayana, où le tir à l'arc forme le centre du tableau, est celui du Svayamvara de Sita : Rama, pour conquérir son épouse, doit sortir vainqueur de l'épreuve qui consiste, sur le bas-relief d'Angkor Vat, à faire passer une flèche à travers une roue tournant au sommet d'un mât. C'est pourquoi la tête et tout le buste sont tournés vers le haut (Dessin 86).

Parmi les attitudes en mouvement, il faut faire une place importante aux innombrables apsaras qui tapissent les murs des temples avec un relief plus ou moins accentué. Ces gracieuses ballerines célestes ont toujours les genoux opposés et les cuisses écartées suivant une ligne oblique. Une jambe est soulevée en l'air tandis que l'autre repose sur un appui fixe et, de même que pour les guerriers tirant de l'arc, au bras levé, correspond la jambe touchant le sol, l'autre bras est plié, et l'avant-bras seul est tourné vers le haut (Photos 167 et 192), ou ramené devant le corps (Photo 200).

J'attire l'attention sur la réelle élégance qui caractérise, d'une façon générale, le geste des

FIG. 87. — Main en bronze trouvée à Angkor Thom.

doigts plus ou moins repliés ou opposés les uns aux autres. On sait l'importance que les religions de l'Inde donnent aux mudras qui sont presque un langage mimé par la position des doigts et des mains.

C'est encore ce qui constitue le charme particulier de la danse cambodgienne, dans laquelle les jambes ne prennent pour ainsi dire aucune part à l'action ; ce sont les bras seuls et les mouvements du torse qui sont chargés d'exprimer les sentiments que la danseuse veut évoquer. Les sculpteurs Khmers ont donc toujours apporté un certain soin dans l'exécution des mains de leurs personnages d'où se dégage une grâce raffinée, peut-être même légèrement prétentieuse et maniérée pour nos goûts européens (Dessin 87).

FIG. 89. — Détail d'un bas-relief d'Angkor Vat.

Mais ces gestes de danses peuvent, à l'occasion, devenir exagérés, et même un peu caricaturaux, quand ce sont des danseurs mâles qui les exécutent ; ils tombent même parfois dans l'acrobatie pure. Le Bayon, en particulier, en présente de nombreux exemples (Dessin 88 et Photo 204). A plus forte raison quand le protagoniste de la danse est un animal, l'acrobatie s'accentue encore (Photo 205) ; il est vrai que le singe qui gambade ici est sculpté à l'extrémité d'une enseigne qui accompagne l'armée royale dans un défilé d'Angkor Vat.

D'ailleurs les acrobaties ne sont pas réservées exclusivement aux gestes de danses et souvent les guerriers qui prennent part aux luttes terribles qui enchevêtrent les corps des combattants, sur certains bas-reliefs d'Angkor Vat notamment, ont des gestes que ne désavouerait pas un danseur ou un mime. J'en donne un exemple pris dans l'épisode du Mahabharata consacré à la bataille de Kuruksetra où deux guerriers sont aux prises (Dessin 89). Leurs mouvements de bras et de jambes rappellent ceux exécutés par des personnages isolés tirant de l'arc. De même les scènes de combat représentées sur une autre galerie du même temple d'Angkor Vat, et empruntées au Ramayana, témoignent d'une fougue imaginative de la part du sculpteur rarement égalée ailleurs.

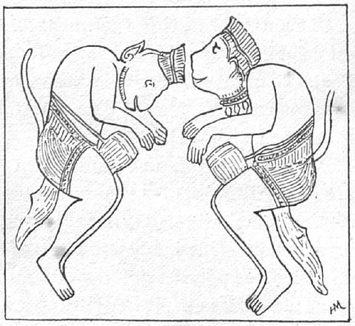


FIG. 91. — Fragment de bas-relief d'Angkor Vat.

Aymonier a pu dire très justement : « Jamais le poète Valmiky, si souvent interprété dans l'Inde, n'a rencontré d'artiste animé d'un souffle aussi puissant que les sculpteurs Khmers d'Angkor Vat » (38).

Un grouillement et une frénésie intense animent tous ces bas-reliefs et leur communiquent une vie prodigieuse.

La drôlerie et la férocité se mélangent à un tel point, qu'on ne sait si l'on a affaire à des bouffons ou à des guerriers courroucés. Ils s'étreignent et s'entretuent avec des contorsions comiques, des mines effarées et des roulements d'yeux terribles ; les muscles des singes qui combattent dans l'armée de Rama sont indiqués par des spirales pour bien montrer la force dont ils disposent.

Des épisodes de combats entre l'armée du géant de Lanka, Ravana, et l'armée des singes voulant délivrer Sita sont également retracés sur les édifices au second étage du Baphuon d'Angkor Thom (Photo 206) ; mais ici les scènes sont sectionnées par petits panneaux et les allures sont plus froides et plus conventionnelles.

Les jeux du cirque durent avoir autant de succès parmi les Khmers d'autrefois qu'ils en ont encore dans les temps modernes car les scènes où figurent des acrobates, gymnasiarques, jongleurs, etc., sont assez fréquentes : sur des bases de piliers à l'entrée est du Bayon, sont représentés, d'ailleurs d'une facture assez maladroite et grossière, des épisodes burlesques ou des exercices de gymnastique, qui relèvent presque de la caricature (Photos 207 et 208).

On peut reconnaître, dans les personnages faisant des exercices de souplesse au sommet d'un mât (Photo 207), le célèbre jeu du Volador, que le Dr Rivet m'a signalé comme étant encore en vogue dans certaines régions de l'Amérique centrale. Je ne crois pas que dans l'Inde on retrouve sur des bas-reliefs des traces de ce divertissement, ce qui prouve une fois de plus que l'inspiration des Khmers n'avait pas uniquement son origine à l'Ouest, si du moins l'on admet que l'influence ait pu venir de l'Est et que ce ne soit pas de l'Indochine que l'Amérique l'ait reçue.

Pour rester dans le domaine réaliste, dans lequel nous venons de faire une incursion avec les derniers bas-reliefs, il faut considérer à Angkor Vat les fameuses scènes des enfers au bas du grand panneau consacré à la vie future où l'on assiste aux récompenses et châtiments réservés aux humains après leur mort. Tandis que la longue suite des palais célestes où séjournent les bienheureux ne montre qu'une répétition monotone et fastidieuse de scènes semblables, les supplices des damnés donnent lieu à une série continue de tableaux variés et pittoresques d'un raffinement de torture inouï. Je donne en exemple un fragment où des malheureux presque nus, et dont la maigreur est accusée par des raies parallèles simulant les côtes, sont enchaînés par le cou et conduits par deux bourreaux qui, avec des gestes que nous reconnaissons pour les avoir vus sur d'autres bas-reliefs, les entraînent au lieu du supplice qui les attend (Photo 209).

Dans ce contraste entre les plaisirs fades et peu variés réservés aux bienheureux, et les visions si colorées des tourments infligés aux damnés, se constate une fois de plus la pauvreté d'imagination dont ont toujours fait preuve les artistes dès qu'ils veulent rendre tangibles

les joies célestes réservées aux élus, alors que les tableaux infernaux semblent, au contraire, avoir exité leur verve.

Si, d'Angkor Vat nous retournons au Bayon, nous retrouvons, dans les bas-reliefs des galeries extérieures (côté sud), une multitude de gestes familiers et de scènes populaires qui nous montrent la vie quotidienne des Khmers à cette époque : les rives d'un fleuve, sur lequel évoluent jonques et barques, fourmillement d'une foule que l'on surprend dans ses travaux et ses distractions, scènes de chasse ou de pêche, jeux divers, agitation du marché en plein air, etc. Comme il faut se limiter, je rappellerai d'abord la jonque (Photo 204) sur laquelle des gens se livrent à toutes sortes de gesticulations sous l'œil autoritaire du patron, assis au milieu, un écran à la main. Des serviteurs préparent des aliments qu'ils pilent dans une jarre ; quelqu'un, à la proue, tape sur un instrument, sans doute pour scander la danse de ceux qui s'agitent en cadence et celui qui devrait tenir la rame, à l'autre extrémité du bateau, l'a lâchée, pour accompagner en tapant dans ses mains.

Sur la rive, au bas du panneau, c'est-à-dire au premier plan, on voit, sous un auvent, une scène qui a pu être interprétée comme représentant un accouchement (Photo 210). La parturiente, dont la tête repose sur le giron d'une des commères qui l'assistent, a mis la main sur son ventre pour faciliter l'opération, tandis qu'une sage-femme devant elle donne des conseils ou dicte les soins à donner.

Si toutes ces scènes épisodiques, qui se répètent avec une abondance prolixe sur les panneaux sculptés des temples d'Angkor, de la seconde moitié de l'art Khmer, pèchent par des défauts grossiers d'anatomie et des incorrections de toutes sortes où se décèlent à la fois la hâte du travail et l'inhabileté du sculpteur, il faut reconnaître qu'elles rachètent ces défauts par une fantaisie d'imagination et des trouvailles de poses parfois assez naturelles. Dans ces menus tableaux, on sent que l'imagier trouvait un délassement au labeur formidable que représentait l'exécution de ces immenses fresques en relief, et qu'il cherchait surtout à amuser les autres, tout en se divertissant lui-même.

Les bas-reliefs des pavillons d'angles d'Angkor Vat, vont nous présenter encore quelques échantillons de ces gesticulations d'un caractère plutôt réaliste. Le premier sera emprunté au groupe des singes qui assistent au duel entre Balin et Sugriva (épisode du Ramayana) ; ce groupe prend, pourrait-on dire, une part active à cette lutte en suivant attentivement et en commentant par des gestes les différentes phases du combat. L'angoisse et la tristesse s'expriment avec des attitudes plutôt comiques qui sont tout à fait dans le caractère de la gent simiesque (Dessin 90).

Ailleurs, au contraire, au milieu de l'allégresse générale qui s'empare des singes à la vue de Rama rentrant vainqueur de son combat à Langka, on aperçoit deux singes trépignant et prenant part à la fête en tapant éperdument sur leurs petits tambours (Dessin 91).

Quittant ce domaine un peu vulgaire et trivial où nous ont entraînés les derniers tableaux passés en revue, nous reviendrons aux scènes mythologiques avec un tympan de fronton du Prah Pithu, dans lequel on a vu une invitation à descendre sur terre faite à la déesse Ganga :

le personnage principal, la déesse, au centre, se bouche les oreilles entre deux brahmanes que des adorateurs agenouillés invoquent et prient (Photo 211).

Dans ces scènes localisées sur un moindre espace, le sculpteur a eu tout loisir de rendre avec assez d'exactitude, et non sans une certaine élégance, les gestes des protagonistes ; j'en donnerai un nouvel exemple avec un fragment de fronton du Bayon, malheureusement très mutilé, où le geste du personnage royal qui s'incline sur le côté pour faire une offrande, et celui de l'ascète prosterné près de lui et qui s'apprête à la recevoir, sont rendus avec beaucoup de naturel et de charme (Dessin 92).

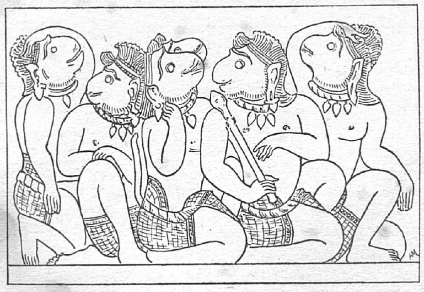


FIG. 90. — Fragment de bas-relief d'Angkor Vat.

L'art du début nous a laissé fort peu de scènes en bas-reliefs ; cependant on doit mentionner un curieux fragment de linteau de Sambor Prei Kuk où des rishis discutent avec véhémence ; la gesticulation des personnages est à la fois très bien observée et très vivante, et le modelé des corps présente une certaine souplesse (Photo 212).

FIG. 92. — Fragment de fronton du Bayon.

Il est un geste, maintes fois reproduit sur les bas-reliefs, celui du dieu Krishna, soulevant d'un bras le mont Govardhana pour mettre à l'abri de l'orage, bergères et bergers, qui est le plus souvent guindé et raide ; pourtant un bas-relief trouvé dans la province de Takeo nous donne une réplique de ce geste assez heureuse. La position du personnage, dont un bras levé supporte la montagne, présente une plus grande précision anatomique que dans les autres scènes analogues, et l'observation du mouvement auquel participe tout le corps est assez exceptionnelle (Photo 213).

Je ne fais pas intervenir dans cette revue de la sculpture Khmère les bronzes anciens retrouvés au cours des fouilles dans les monuments, car, dans la plupart des cas, ils n'offrent pas de différences notables, costumes ou poses, avec les statues déjà décrites, et la facture en est souvent d'ordre inférieur.

Toutefois, je dois faire une exception en mentionnant deux pièces qui méritent une place à part ; la première pour sa remarquable beauté et l'élégance de sa pose qui n'est pas sans rappeler celle du nataraja, ou Çiva dansant, de l'Inde. C'est une divinité appartenant au bouddhisme tantrique, Hévajra, qui a huit têtes disposées en trois étages, des bras multiples tenant chacun un attribut et quatre jambes, d'ailleurs simplement accusées par une gout-

tière sur la face antérieure des membres inférieurs ; il foule aux pieds un démon. Au Tibet, cette divinité est représentée unie à une femme, mais la chasteté naturelle aux artistes du Cambodge a supprimé l'accouplement avec sa Çakti (Dessin 93).

M. Groslier a pu dire avec juste raison, qu'elle « est à tout le reste des images en bronze actuellement connues, ce que le Harihara (du Prasat Andet) est à la statuaire en grès... En outre, elle enrichit la ronde-bosse Khmère de cette attitude de danse pleine d'élan et d'équilibre qui ne nous était connue que par le bas-relief » (39).

L'autre pièce en bronze présente un caractère exceptionnel, en raison de sa taille anormale ; c'est un fragment de statue colossale, représentant un Vishnu couché sur le côté, et dont la longueur totale, s'il avait été complet, aurait été de plus de quatre mètres. Ce fragment était enterré dans le sol au Mébon occidental, près d'Angkor, sans que rien puisse en révéler la présence.

FIG. 93. — Hevajra (Bantéay Kdei), hauteur, 0 m. 29.

J'emprunte au rapport de M. Glaize, conservateur d'Angkor, le récit de la façon un peu bizarre dont il en a fait la découverte en 1936, parce qu'elle est assez intéressante au point de vue du folklore, et rentre bien dans les traditions indigènes du Cambodge. « Au mois de décembre, un Cambodgien ayant fait un rêve où le buddha, prétendait-il, lui avait indiqué l'emplacement d'une statue enterrée depuis longtemps, découvrit à cet endroit même une tête colossale en bronze, qui gisait à plus d'un mètre de profondeur sous le niveau du terre-plein central du temple [1].

« Un chantier fut immédiatement ouvert, et les fouilles révélèrent un buste avec un bras double dont une des mains venait s'appliquer près de la tête (Photo 214). Le crâne, dont une partie manque, devait être coiffé d'ornements mobiles, car on ne voit pas d'indication de cheveux, ni de diadème ; les sourcils, et peut-être les yeux, devaient recevoir des incrustations.

« Les fouilles, ajoute M. Glaize, ne purent malheureusement pas faire découvrir le reste de cette statue, de très belle facture et unique par ses dimensions dans l'art du bronze du Cambodge...

« C'est une œuvre d'art, avec toutes les caractéristiques de la statuaire Khmère, un réel souci des formes, et dont l'expression sereine et bienveillante, tout en restant traditionnelle, donne plutôt la sensation d'un portrait que d'une image impersonnelle et strictement de convention. Cette statue en bronze creux de sept à quinze millimètres d'épaisseur a pris, par son séjour prolongé dans la terre, une belle patine verte, mais aussi une surface rugueuse et grenue » (40).

1. Ce cas n'est pas unique, car plusieurs auteurs ont déjà noté le fait de statues ainsi découvertes à la suite d'une révélation faite en rêve à un Cambodgien.

L'animal en ronde-bosse. — L'animal tient une place très importante dans les religions de l'Inde, et, naturellement, l'iconographie des divers pays où ces religions ont été introduites comporte une faune compliquée, mi-fantaisiste, mi-réaliste. Comme ceux de l'Olympe grec, les dieux hindous sont accompagnés d'un animal qui, le plus souvent, leur sert de monture ; c'est l'oie sacrée, le hamsa, pour Brahma, le garuda pour Vishnu, le taureau Nandin pour Çiva, l'éléphant pour Indra, etc.

Les architectes du Cambodge, pour qui le décor avait une si grande importance, utilisèrent surtout la représentation de ces animaux pour en tirer des motifs ornementaux destinés à rehausser l'aspect somptueux de leurs façades.

Nâga. — Je passerai en revue les principaux, en commençant par celui qui, en pays Khmer, occupe le premie rang, le nâga. J'ai déjà fait ressortir, à propos du décor proprement dit (p.41) le rôle important qu'y jouait le serpent polycéphale, mais, c'est du nâga en ronde-bosse qu'il sera question maintenant.

C'est d'abord dans son rôle architectonique qu'il sera envisagé, quand le corps du reptile, aux têtes redressées et déployées en éventail, constitue le parapet des grandes chaussées conduisant aux entrées des temples. Ce motif, ainsi traité, est absolument inconnu dans l'Inde et les autres pays et on ne saurait guère le comparer qu'aux sphinx jalonnant en bordure ces avenues, ou dromos, qui précèdent également les grands temples de l'Égypte ancienne.

Toutefois, des tâtonnements et des essais, pas toujours très heureux, préparèrent cette magnifique composition qui atteignit son apogée à l'époque d'Angkor Vat (XIIe siècle).

Un des plus anciens exemples connus existe à la chaussée de Bakong (IXe siècle), mais, dans les débuts, le corps allongé du reptile servant de main courante n'est pas surélevé sur de petits socles ou supporté par des géants, comme il le sera plus tard ; il rampe sur le sol, ce qui lui donne une allure assez lourde que ne compense pas la silhouette massive des têtes qui se présentent sous un aspect naturaliste, sans la cambrure souple et élégante des formes qui, dans la suite, en constituera la beauté. Les cous sortent presque tous parallèles et verticaux du ventre du reptile, au lieu de s'épanouir en éventail, comme aux siècles suivants, et de rappeler la courbe de la palmette phénicienne.

Au Xe siècle, nous retrouvons encore le nâga-parapet à Koh Ker, et l'on peut noter une interprétation curieuse des têtes, qui d'ailleurs commencent déjà à montrer un léger chaperon décoratif couronnant le dessus du crâne (Photo 215).

La courbe de la mâchoire supérieure du reptile affecte une forme polylobée qui n'est pas (rapprochement peut-être voulu par le sculpteur Khmer) sans rappeler les pétales d'une fleur de lotus renversée ; malgré ces essais de stylisation, la silhouette reste encore massive, les cous trop parallèles, et la courbe de l'ensemble peu gracieuse.

Au siècle suivant à Prah Vihear, on constate un progrès dans la forme générale ; la divergence des cous en éventail commence à s'accentuer, et le raccord entre la partie du corps horizontale et le redressement vertical des têtes forme une ligne élégante et très souple, d'un aspect assez heureux (Dessin 94). Il est regrettable que la disproportion entre la tête centrale et celles latérales soit si accentuée.

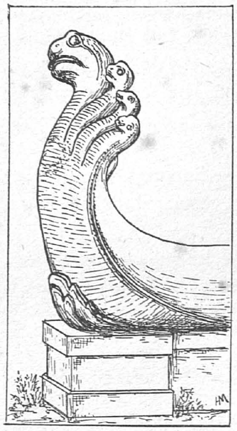


FIG. 94. — Nâga de Prah Vihear.

Le nâga de Prah Vihear, au lieu de ramper sur le sol, comme les précédents, est surélevé sur un petit muret « annonçant ainsi, dit Mme de Coral Rémusat, les dés de pierre du XIIe siècle » (41).

Les têtes du nâga enroulé autour du massif central de Neak Pean, à Angkor, montrent également une cambrure assez noble, et non dépourvue de hardiesse, mais ici les têtes se retournent pour faire face au visiteur, au lieu de s'opposer à la ligne de l'épine dorsale du corps, comme c'est le cas le plus fréquent.

Ces têtes s'amincissent et présentent un museau assez allongé qui rappelle celui d'un chien ; elles ne sont pas encore surmontées d'une crête et l'on peut noter sur la tête médiane, donc la plus haute, une minuscule coiffure conique qui rappelle le joyau décorant les serpents des temples de Bali. Le fait est assez rare au Cambodge pour valoir d'être relevé (Photo 216).

Mais c'est avec la fin du XIe siècle et au XIIe siècle que nous voyons le nâga atteindre sa perfection. Courbe générale, élancement des cous jaillissant de la rosace centrale qui orne le ventre du reptile, épanouissement des têtes que surmonte une crête découpée et très ornée, tout contribue à faire rendre à cette création des artistes Khmers le maximum d'effet qu'elle peut produire. Le relevé d'un nâga pris au temple de Prah Palilay donne un schéma de l'ensemble de l'ovale en pointe dans lequel s'inscrivent les sept têtes, ainsi que la combinaison des courbes qui constituent ce motif (Dessin 95).

Les temples d'Angkor Vat, de Bantéay Samre et de Beng Mealea, nous ont laissé des spécimens admirables, bien que trop souvent incomplets, de ces sculptures appliquées à l'architecture ; le caractère réaliste a complètement disparu, et des variantes, dans le décor, montrent un souci constant d'éviter la monotonie et la répétition. Parfois les crêtes encadrent les têtes d'une série de fleurons ou de denticules très déchiquetés dans lesquels s'insèrent à l'occasion de minuscules figurines (Photos 217-218). D'autres fois, ces crêtes affectent une silhouette rigide et triangulaire, et les têtes

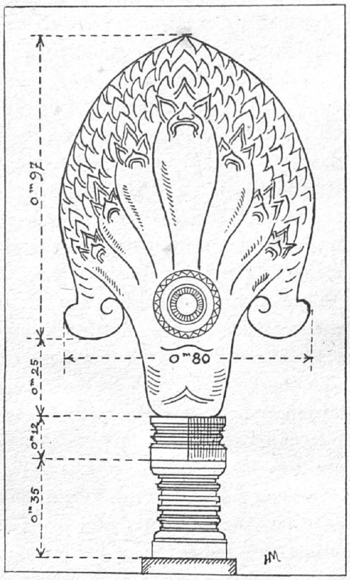


FIG. 95. — Nâga de la terrasse royale de Prah Palilay.

sont garnies de cornes au-dessus des yeux (Photo 219). Une nouvelle transformation va coiffer les nâgas d'une sorte d'accolade rappelant le bicorne des anciens gendarmes (Photo 120). Le verso montre également ces ornements en accolade, terminant les cous du reptile (Photo 221).

A cette époque (XIIe siècle) on voit parfois des têtes semblables, mais opposées à celles de la face principale, orner la partie postérieure de l'éventail comme pour surveiller et menacer aussi bien derrière que devant. Il faut d'ailleurs reconnaître que c'est là une variante peu heureuse au point de vue plastique, car elle rompt l'unité de ce beau motif, et lui fait perdre, par sa complication, l'allure si élégante de la cambrure du redressement des cous.

On peut remarquer sur certains nâgas tardifs une curieuse façon d'accentuer la ligne médiane au-dessus des museaux du monstre, par une arête assez vive qui partage l'encadrement de la tête et divise nettement la crête (Photo 222) ; le nombre total des têtes est ici de quatorze, cinq en bas, et neuf en haut, mais d'une façon générale, le nombre des têtes des nâgas varie de trois à onze.

Enfin, à l'époque du Bayon, qui termine l'art Khmer, ce motif se complique et se surcharge d'éléments nouveaux ; indépendamment des figurines entremêlées au décor, d'abord timidement et presque invisibles, puis prenant de plus en plus d'importance, le Garuda, cet être fantastique, mi-homme, mi-oiseau, surgit brusquement et occupe la place centrale au milieu des têtes du reptile dont il étreint les deux premières ; lui-même chevauche trois nâgas qui apparaissent sous son ventre (Photo 223).

A la place du Garuda central, les balustrades des ponts qui jalonnent les grandes voies reliant entre eux les temples importants, construits par Jayavarman VII, sont ornées d'une figure de buddha assis sur un trône que supportent des nâgas inférieurs (Photo 222).

Dans un dernier avatar ce motif, que les Khmers semblaient ne pas se lasser de varier, substitue aux dés carrés formant socle pour soutenir le corps du nâga, la série de colosses en pierre dont il a été question précédemment, et dont la pose traditionnelle est celle que l'on voit sur les bas-reliefs représentant le mythe du barattement de la Mer de Lait. Dans cette suprême vision, qui termine de façon splendide les transformations successives d'une conception à la fois sculpturale et architecturale, la cambrure de la ligne des têtes épanouies reprend toute sa pureté de forme sans la surcharge de buddha ou de Garuda (Photo 224).

Il n'est pas rare à cette époque de voir le mufle du reptile, qui apparaît, tantôt allongé, et tantôt aplati, avec un rictus élargi découvrant des crocs, se relever en une courte trompe d'éléphant. L'œil, rond et assez simple au début, se complique plus tard d'ornements et de plusieurs rangées de sourcils hérissées de denticules ; les cous sont parfois décorés de colliers à pendeloques rappelant ceux des divinités (Photos 218-223 et 224).

Il nous reste à considérer un emploi un peu spécial du nâga dans la statuaire en ronde-bosse, en tant que servant d'abri au buddha assis en méditation ; c'est l'épisode célèbre de la vie du grand Sage, quand le roi des nâgas, Mucilinda, sort du lac où il séjourne habituellement, pour

l'abriter des orages et de la pluie, afin qu'il puisse poursuivre ses méditations sans en être troublé. Multiples sont les statues, au Cambodge, qui nous donnent la représentation plastique de ce mythe.

Que le buddha soit paré de bijoux, ou qu'il soit vêtu seulement de la robe monastique, son buste s'auréole des têtes irradiantes du reptile, toujours en nombre impair. La silhouette d'ensemble affecte parfois un ovale allongé et plus pointu à sa partie supérieure que le nâga en about de balustrade (Photos 152-150 *bis*-138 et 139). Il semble également que dans cette interprétation d'une scène religieuse tirée de la vie du buddha, le sculpteur ait cherché à rendre plus fidèlement l'aspect du reptile, sans se livrer à la fantaisie ornementale constatée plus haut ; on ne trouve presque pas de crêtes avec denticules ou fleurons et le décor sur les cous est moins exubérant.

FIG. 96. — Fragment de buddha sous nâga (brousse d'Angkor).

On peut distinguer deux styles dans l'interprétation des têtes. Le premier style, peut-être le plus ancien, montre les têtes, avec un mufle court, le plus souvent indiquées de face ; en tout cas, le mouvement des têtes latérales vers le centre est très peu prononcé ; la commissure des lèvres, écartées pour laisser voir les crocs, descend assez bas de chaque côté (Photos 137 et 140).

Le deuxième style montre les têtes latérales très nettement tournées vers le nâga central, indiquées avec un museau assez allongé, quelquefois terminé très brusquement par un méplat où sont les trous des narines ; des rosaces sur les cous interrompent les stries simulant les écailles et semblent remplacer la grande rosace centrale que l'on voit sur le ventre des nâgas d'about de balustrade (Photos 152-138. Dessin 96).

On peut noter un nouvel emploi du nâga concourant à l'architecture des monuments dans les pierres d'angles, dites acrotères, qui se dressent sur les étages des tours, et leur donne, de loin, cette silhouette ovoïde en forme d'obus si caractéristique des prasat Khmers.

Ici, le sculpteur, libéré du souci d'illustrer un texte religieux, peut donner libre cours à sa fantaisie décorative, et reprendre la floraison de motifs flamméolés, denticules, avec des crêtes déchiquetées, qui lui est chère.

Toutefois, un caprice de l'artiste pourra, en certains cas, le faire revenir à une représentation naturaliste du corps du reptile, avec les écailles du dos visibles de chaque côté des stries du ventre et reparaissant sur le crâne, entre les yeux (Photo 225) mais il semble alors

que le sculpteur ait cherché à compenser cette interprétation réaliste en exagérant la masse des denticules et fleurons qui encadrent l'ensemble.

D'autres fois, l'arcature qui surmonte et limite la tête est traitée assez sobrement et se réduit à une double ligne polylobée et moulurée.

Dans ces nâgas figurant aux angles des étages des monuments, ainsi qu'on l'a déjà vu dans le décor aux encadrements de frontons (p. 42), un nouvel élément décoratif intervient : une guirlande s'échappant de la gueule du serpent central, et formant pendeloque.

Le motif du nâga a été très souvent utilisé, soit en bronze, soit en bois, soit même en métaux précieux, pour entrer en composition dans maints objets utilitaires, tels que pieds de trônes, supports de vases, abouts de palanquins, etc., dont on peut voir des représentations sur les bas-reliefs d'Angkor Vat et du Bayon.

Beaucoup de ces objets en bronze furent trouvés au cours des dégagements de monuments, et les vitrines des musées contiennent les plus remarquables de ces pièces où la richesse du décor prend un nouvel élément d'intérêt par la matière sur laquelle il est ciselé. La cambrure des lignes, l'élégance des formes, l'aspect déchiqueté de la silhouette, souvent avantageusement mise en valeur par l'ajourage du métal, tout cela résume, sous une dimension parfois très réduite, les qualités signalées dans la sculpture monumentale sur pierre.

J'en donne ici un exemple, trouvé dans l'angle sud-est de la deuxième enceinte de Bantéay Srei (Photos 226 et 227).

Lion. — Le lion, dans l'art Khmer, s'associe à la présentation architecturale des temples. Cet animal est inconnu dans l'Extrême-Asie, et le type adopté par les Cambodgiens devait probablement venir de l'Iran par la Chine ; cette dernière contrée nous a, en effet, laissé de nombreux exemples de lions, plus ou moins stylisés, jouant un rôle décoratif et symbolique à la fois devant les entrées des tombeaux et des palais dès les premiers siècles de l'ère chrétienne. M. Osvald Sirén rattache directement les lions achéménides et sassanides au lion assyrien et « c'est lui, dit-il, qu'on peut regarder comme l'ancêtre commun de tous les lions sculptés en Asie » (42).

Ce rôle prophylactique du lion devant les entrées des monuments se retrouve également dans la civilisation hittite : ce sont des représentations de ce fauve qui se dressent devant les portes du palais royal, à Hattoushah, en vue d'écarter les mauvaises influences.

On se rend très bien compte que le sculpteur Khmer, qui n'avait jamais vu de lion, se sentait mal à l'aise dans l'interprétation de cet animal, et il en a fait un monstre bizarre et très conventionnel, un peu courtaud et trapu au début, qui, par la suite s'est peu à peu redressé, pour aboutir à une silhouette un peu plus élégante ; la face, avec sa gueule largement ouverte montrant les crocs et les dents, a été très rapidement influencée par la tête de Kala, au point qu'elle a fini par se confondre avec ce motif et présente les mêmes caractéristiques que j'ai déjà notées à propos du décor (p. 32).

Pris séparément, le lion Khmer affecte des formes assez massives et une mollesse qui contraste avec l'élancement et la cambrure des courbes que l'on vient de rencontrer dans le motif du nâga. Néanmoins, il faut reconnaître que, pris dans l'ensemble de la composition archi-

tecturale des monuments, il produit un effet assez heureux ; c'est surtout par sa répétition sur les ressauts des socles d'échiffres encadrant les perrons des entrées des sanctuaires à différents niveaux qu'il acquiert toute sa beauté qui ne manque pas de grandeur (Photo 228).

Le lion, précise M. Groslier, « sert d'ornement consacré à chaque palier d'escalier, à chaque assise ou aux terrasses d'accès. Qu'il n'y ait qu'une assise ou qu'on en compte vingt-sept (Prah Vihear), il apparaît deux ou cinquante-quatre fois, et le visiteur s'avance entre deux rangées d'animaux stéréotypés et dont la seule variante se réduit à une simple réduction insensible de la taille à mesure qu'on s'élève » (43).

Il est curieux de constater, et c'est M. Ph. Stern, qui le premier l'a fait remarquer (44), que l'évolution de ce motif suit, pendant toute la durée de l'art Khmer, une progression continue ; par la position que le corps occupe sur les pattes, l'arrière-train se redressant graduellement, il est possible, *à priori*, de donner la date d'un lion dont on ignore l'origine.

Dans l'art du VIIIe siècle il affecte, à Sambor Prei Kuk notamment, une allure assez gauche de caniche de très petite taille assis sur son derrière, avec une crinière abondante formée de boucles en rouleaux qui descendent comme un plastron sur le torse. A une époque postérieure, on en trouve une réplique au Thma Dap sur le Phnom Kulen (45).

A Bakong et à Prah Kô (IXe siècle), le lion est toujours assis, ramassé et courtaud, et le sculpteur n'a pas encore trouvé pour la tête, la formule définitive qu'il adoptera par la suite. On lui voit une face hybride, avec un mufle assez grotesque, qui se rapprocherait quelque peu de la stylisation de la tête de certains géants dans la statuaire humaine. Les boucles de la crinière, moins nettement séparées que dans les têtes précédentes, forment toujours une sorte de collier encadrant le bas de la face, et descendant comme un plastron devant le corps. Une particularité du lion Khmer est la queue collée contre le dos dont elle épouse la forme pour se terminer en épis conique derrière la tête (Photo 229). L'allure générale, avec la tête trop volumineuse, est lourde et difforme ; quelques lions de cette époque ont la bouche polylobée avec un pétale central descendant du nez et une protubérance rectangulaire débordant sur la mâchoire inférieure, à la façon d'une langue que le sculpteur n'aurait pas eu le temps de dégrossir (Dessin 97-B).

Plus tard, la forme du lion s'affirme pour se rapprocher de son aspect définitif : au Bakheng, et au début du Xe siècle, le corps de l'animal est déjà plus franchement campé, et moins surbaissé ; les proportions sont mieux observées, bien que le cou soit encore un peu épais et ne dégage pas suffisamment la tête. Le mufle fait déjà pressentir le motif du Kala par la stylisation des yeux, des commissures des lèvres et de la crinière qui encadre la face ; on trouve même à cette époque un curieux détail concernant les pattes de devant qui semblent gainées dans une sorte de jambière, ne laissant voir que la partie postérieure (Photo 230).

Enfin, à Pre Rup (Fin du Xe siècle) le lion soulève légèrement l'arrière-train sur les pattes de derrière et la crinière, comme le note Mme de Coral Rémusat, « commence à prendre l'aspect d'une coiffe posée sur la tête de l'animal » (46) (Dessin 98).

A la période suivante, le lion se soulève de plus en plus sur ses pattes, et la face accuse bien

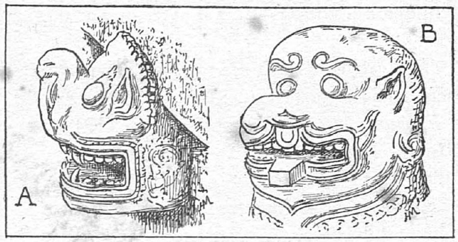


Fig. 97. — A : Lion gargouille (Pre Rup).
B : Fragment de tête de lion (Bakong).

franchement cette ressemblance avec celle de la tête décorative de Kala, dont j'ai déjà parlé, et qu'elle conservera désormais.

L'animal commence à être paré de bijoux, colliers, bracelets, etc., qui répètent exactement ceux de la statuaire humaine (Photo 231).

Mais c'est à l'époque d'Angkor Vat que le lion, perdant sa lourdeur initiale, va se dresser superbement et définitivement sur ses quatre pattes (Photos 228 et 232). La crinière est alors complètement stylisée et les lions des échiffres, au lieu de regarder devant eux, font quelquefois un mouvement de tête pour se tourner vers le visiteur, ainsi qu'on l'a déjà constaté sur certains nâgas (Photo 233).

Le lion du Bayon peut se classer dans la même catégorie que le précédent, mais la stylisation de la crinière est encore accentuée ; le plastron sur le poitrail se transforme souvent en une parure orfévrie et, s'il montre encore des boucles annelées comme au début, ces boucles sont traitées de façon tout à fait différente (Photo 234). La tête s'auréole d'un diadème dentelé et très ornementé ; la confusion avec la tête de Kala ne fait plus aucun doute. La queue est toujours collée sur le dos de l'animal ; toutefois, Mme de Coral Rémusat remarque que les lions d'Angkor Vat et de Bantéay Samre n'ont jamais de queue et, n'en voyant pas de traces, elle suppose que « traitée, non pas en relief, mais en ronde-bosse, elle se dressait librement et, trop fragile, a toujours été brisée ». Mais, ajoute-t-elle, « aucun fragment retrouvé ne confirme, je crois, cette conjecture » (46).

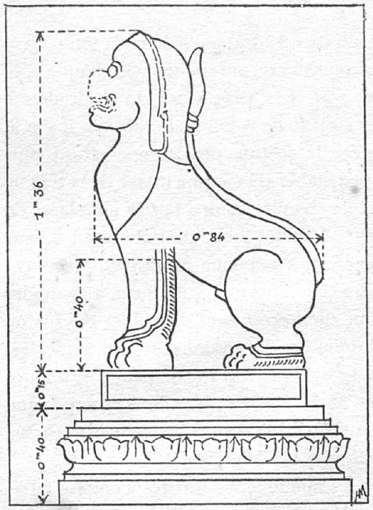


Fig. 98. — Schéma du lion du sanctuaire central de Pre Rup.

Il y a lieu de mentionner que l'organe sexuel du lion est très souvent indiqué avec beaucoup de netteté, de même que l'anus, stylisé en rosace décorative.

Certains de ces animaux ont un nez retroussé en forme de courte trompe d'éléphant (Photo 235) ; on retrouve ce même rudiment de trompe sur certaines gargouilles en forme de tête de lion, et qui servaient à évacuer les eaux d'une terrasse supérieure, comme on peut encore en voir des exemples en place à Pre Rup (Dessin 97-A).

La taille des différents lions dressés sur les

échiffres des perrons varie, d'après M. Groslier, de 0 m. 90 (Prah Palilay) à 2 m. 65 (Angkor Vat) (43).

On a retrouvé quelques rares spécimens de lions debout, dressés sur leurs pattes de derrière, mais cette attitude, fréquente dans l'Inde, est exceptionnelle au Cambodge.

Eléphant. — L'éléphant figure souvent en ronde-bosse aux différentes époques de l'art Khmer, d'abord dressé aux angles des terrasses ou des pyramides à étages, et c'est ainsi qu'on peut le voir à Bakong, au Phimeanakas, à Mébon oriental (Photo 236) puis en protome, encastré dans l'architecture des monuments d'où il semble sortir à mi-corps pour venir au-devant du visiteur. La terrasse des éléphants, à Angkor Thom, en est l'exemple le plus connu (Photo 237).

Chose curieuse, l'éléphant est le seul animal que l'artiste Khmer n'ait pas traité avec les déformations outrancières et la stylisation exagérée dont il est coutumier ; les formes anatomiques en sont rendues assez fidèlement, sans doute parce que l'éléphant, faisant partie de la faune cambodgienne, a pu être observé directement. Toutefois, à propos du célèbre bas-relief de la terrasse des éléphants où, sur une longueur de plus de 200 mètres, est représentée une chasse dans une forêt, Commaille fait remarquer que cette observation reste encore assez superficielle.

Ces animaux, dit-il, « tous, sans exception, avancent du même pas : deux jambes verticales, les deux autres se portant en avant ; et comme ce sont toujours les deux membres d'un même côté qui se déplacent ensemble, ce mouvement indique l'allure de l'amble que l'éléphant n'a jamais eue » (47).

L'éléphant mythique Aïravata, qui est la monture du dieu Indra, possède trois têtes, c'est ce qui explique que très souvent cet animal soit ainsi représenté, notamment de chaque côté des entrées monumentales d'Angkor Thom (Photo 238). Les trois têtes du pachyderme semblent reposer sur les trompes verticales, promues au rôle de colonne de soutien, il y a là un défi au bon sens, au point de vue construction, car la section des trompes étant plus mince à la partie inférieure, l'équilibre en serait bien peu stable si l'énorme masse de la tête ne tenait par son encastrement dans le mur ; l'extrémité de chaque trompe fait le simulacre de cueillir dans un étang des tiges de lotus, avec le geste familier à cet animal quand il veut arracher des herbes (Photo 238). Le sommet du crâne est, à l'époque du Bayon, recouvert d'un mukuta conique qui n'existe pas sur les premiers éléphants en ronde-bosse aux angles des terrasses : ceux-ci ont, soit le corps nu, sans aucun caparaçon, sauf un collier double ou triple formé de grelots ; quelquefois un petit tapis maintenu par des cordons est posé sur le dos.

La présence d'éléphants aux angles des portes d'entrée de la ville royale peut s'expliquer par le rôle symbolique qu'on leur attribue dans l'Inde. M. H. Parker rappelle, à ce sujet, que les têtes de cet animal « sur les façades ont un but de protection contre les mauvais esprits, l'éléphant, en tant que monture d'Indra, servant à effrayer les démons » (48).

Au XIIIe siècle avant J.-C. on rencontre déjà dans les monuments hittites l'emploi « d'animaux comme ornements des portes, qu'ils soient collés contre la muraille ou que l'avant-train semble en sortir » (49).

A l'éléphant, on peut rattacher au point de vue plastique un monstre bizarre qui est une des divinités dont le culte est le plus répandu dans l'Inde, et qui jouit au Cambodge, même encore de nos jours, d'une très grande popularité : c'est le dieu Ganeça, idole qui a la forme d'un être humain obèse, avec une tête d'éléphant. On suppose qu'il est une survivance d'un mythe totémique très ancien des dravidiens qui s'est incorporé dans le brahmanisme.

Ce dieu, fils de Çiva, symbolise la sagesse, mais on a aussi recours à lui quand on a des difficultés ou qu'on se trouve dans l'embarras, ce qui explique sa célébrité. Il se présente, dans l'art Khmer, assis à l'indienne, avec une seule défense, tenant un morceau de l'autre dans une main. Il porte le cordon brahmanique indiquant son origine çivaïte et tient souvent, dans sa seconde main, un bol à aumônes, dans lequel plonge l'extrémité de sa trompe. Il a, soit deux, soit quatre bras, et son corps est nu, sauf un pagne qui lui entoure les reins et quelquefois des bijoux, colliers, bracelets, ceintures, qui ornent son torse, ses bras et sa trompe. Un des plus beaux spécimens connus a été trouvé au Prasat Bak à Koh Ker (Photo 239).

Au point de vue technique, une des particularités de cette statue est de former avec son piedestal un bloc monolithe : M. Parmentier en a donné une description très minutieuse, et j'en extrais les renseignements suivants : « La main gauche étendue, paume en l'air, contient le gâteau de riz, la droite, allongée sur l'autre cuisse, tient la défense droite rituellement cassée.

« Les oreilles... sont rayées de plis gravés qui viennent finir tangentiellement sur le bord inférieur. L'ourlet supérieur est stylisé... Sur le torse, nu à l'habitude, les seins sont indiqués par la gravure de leur mamelon et par le pointillé de huit poils... Les cheveux retombent tout autour du cou et sont arrêtés par le collier... pendant sur la poitrine...

« Il porte un diadème assez bas, orné de filets de perles avec quatre motifs de losanges ; le devant a disparu. Comme bijoux, Ganeça a deux bracelets de trompe. Il porte un beau collier gorgerin et une ceinture-corselet, une autre fait le tour juste au-dessus du sampot » (50).

Garuda. — Le Garuda est encore un de ces monstres hybrides qui abondent dans le panthéon hindou, mais il a fourni, par l'heureuse combinaison des éléments qui le composent, un motif décoratif d'une allure souvent fort belle ; le corps est un buste humain garni d'ailes avec des pattes, soit de tigres, soit de vautours, et une tête d'oiseau (perroquet) ; le Khmer l'utilise fréquemment dans l'architecture de ses monuments.

D'après M. Przyluski, le Garuda se présente sous deux aspects : comme oiseau de proie il symbolise le soleil, c'est la conception la plus ancienne ; puis chez les aborigènes de l'Inde, il est considéré à la fois comme personnifiant le feu et comme destructeur des serpents, ces derniers représentant l'élément humide. Plus tard, dans la religion brahmanique, il est devenu la monture du dieu Vishnu, qui est un dieu solaire. C'est pourquoi dans l'iconographie du Cambodge, on voit presque toujours le Garuda debout, dans une pose plus ou moins cambrée, étreignant dans ses mains levées la queue des serpents dont les têtes se redressent à ses pieds.

Dans l'architecture d'Angkor, le Garuda apparaît très souvent en cariatide, les bras levés, comme s'il supportait la moulure du soubassement contre lequel il est adossé ; c'est ainsi qu'il décore la partie centrale de la terrasse des éléphants d'Angkor Thom (Dessin 99). Nous le

retrouvons dans cette même posture, toujours écrasant sous ses pattes les corps des nâgas dont il tient les queues dans ses mains levées, sur la muraille d'enceinte extérieure de Prah Khan à Angkor (Photo 240) ou encore dans l'angle des portes de Bantéay Kdei (Photo 241).

Mais, ainsi traité en ronde-bosse ou en haut-relief, si le buste montre une ligne cambrée assez décorative, le bas du corps reste massif et lourd, et c'est surtout en tant que monture du dieu Vishnu, et exécuté en bas-relief, qu'il réalise toute sa fougue et sa beauté ornementale par le magnifique élan qui anime l'animal et son cavalier.

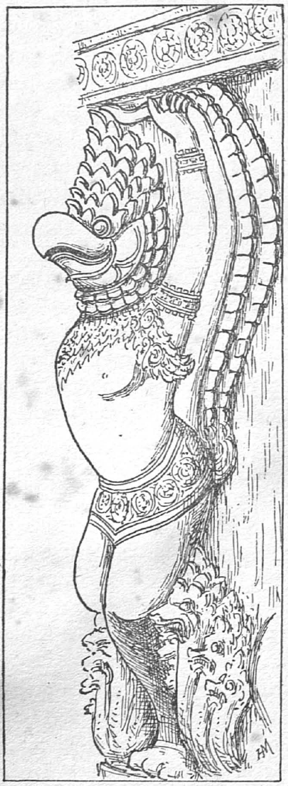


FIG. 99. — Garuda de la partie centrale de la terrasse des éléphants (Angkor Thom).

Une statue tout à fait exceptionnelle de Garuda isolé en ronde-bosse se trouve à Koh Ker et ce qui la distingue particulièrement des autres répliques de cet animal, c'est la position de marche, les jambes très écartées, que lui a donnée le sculpteur (Photo 242). « Il allonge, dit M. Parmentier, le bras gauche, rejetant en arrière le bras droit, dans un geste de menace. D'un oiseau, il a les ailes déployées, le plumage des cuisses, les serres, avec leur ergot, le bec crochu... D'un homme, il a le torse avec son nombril, le collier de barbe et les oreilles aux lobes distendus chargés de lour dspendants, les bras avec deux bracelets, et les mains aux doigts écartés... La tête porte un beau diadème à losanges avec rosaces indépendantes, attache en arrière et coiffe octogonale à trois étages, collier sur le cou... corselet sous les seins, ceinture au-dessus du nombril. La queue, très stylisée, est formée de plumes pour la plus grande partie, mais offre, par-dessus, un beau décor en caparaçon » (50).

Avec le Garuda, nous avons fait une incursion dans la section des oiseaux ; j'en profiterai pour mentionner les hamsas, oies sacrées qui constituent la monture du dieu brahma et qui entrent dans la composition de certaines statues, notamment comme supports de socles. Je me contenterai d'en donner un bel exemple trouvé à l'ouest d'Angkor, au Prasat Kuk Don : la divinité masculine représentée est assise à la javanaise sur un piédestal complètement dissimulé par quatre oiseaux, opposés deux à deux, et vus de face les ailes étendues ; ces hamsas sont eux-mêmes posés sur une dalle carrée ornée de pétales de lotus. La tête des volatiles a malheureusement le bec un peu court, et la facture est un peu molle ; le cou est orné d'un collier et les plumes du ventre sont simplement indiquées par un quadrillé. En revanche, le personnage lui-même est d'un

très bon modelé, que fait encore ressortir le beau grès gris bleu à grain très fin dont est faite la statue. La hauteur totale est de 0 m. 785 (Photo 243).

Quadrupèdes. — La représentation de quadrupèdes en ronde-bosse est plutôt rare. Le cheval, si on met à part celui à cinq têtes en haut-relief retrouvé muré au nord de la terrasse des éléphants, n'a, à ma connaissance, été représenté qu'une seule fois.

J'ai retrouvé, en dégageant l'îlot central de Neak Pean, un certain nombre de pierres provenant d'un groupe important : le cheval Balaha, dressé sur ses pattes de derrière, enlevait avec lui, pour les délivrer d'ogresses qui voulaient les dévorer, les infortunés compagnons du marchand Simhala échoués dans une île. Mais la restitution que j'en ai pu faire est trop incertaine et fragmentaire, vu la grande quantité de pierres manquantes et le mauvais état de celles retrouvées, pour qu'on puisse faire figurer cet animal dans une étude sur la sculpture.

Le taureau Nandin, en tant que monture de Çiva, n'occupe pas, au Cambodge, la place importante qu'il a dans l'Inde. On en a retrouvé plusieurs spécimens en ronde-bosse, mais généralement de petite taille et de facture médiocre ; l'animal supporte souvent sur son dos le dieu et sa Çakti. Les statues connues les plus importantes montrent le taureau sacré avec une bosse sur le dos et sans aucun cavalier ; il est tantôt accroupi sur le sol, tantôt à demi couché, faisant avec les jambes de devant le geste de se relever. Toutefois le groupe déjà mentionné à Koh Ker, et où Çiva et Uma chevauchent leur monture, montre l'animal debout.

La représentation du taureau, chez les Khmers, de même que celle de l'éléphant, et sans doute pour la même raison, suit assez fidèlement la nature et rappelle le taureau avec bosse si fréquent dans l'Inde. Il ne porte guère d'autre parure qu'un collier de grelots ou d'orfèvrerie (Photo 244), mais, je le répète, le taureau seul est assez rare dans la statuaire du Cambodge.

Parmi les statues hybrides, dont il a été question plus haut, où fusionnent plusieurs races animales, on pourrait encore citer certaines figures humaines à têtes de cheval (Gandharva) et quelques avatars du dieu Vishnu sous l'apparence de lion, de poisson, de tortue ou de sanglier, mais ces statues sont relativement rares et de plus elles ne créent pas un type spécial méritant d'être mentionné ici.

Pendant longtemps, la sculpture Khmère fut considérée comme étant de qualité très inférieure ; les premiers auteurs qui en parlèrent voulaient bien reconnaître à la décoration ornementale une certaine valeur, mais ils étaient d'accord pour affirmer que la statuaire humaine était affreusement laide. A titre de curiosité, je citerai les deux exemples suivants : le P. Bouillevaux, le premier qui ait vu les ruines d'Angkor au XIXe siècle, dans la relation de sa visite, s'exprime ainsi en parlant des sculpteurs Khmers : « Il faut dire que ces habiles ouvriers n'entendaient rien à sculpter la figure humaine ; leurs personnages sont presque toujours grotesques » (51).

Lunet de Lajonquière, un des premiers qui ait étudié l'art Khmer d'une façon un peu méthodique, termine son Inventaire des Monuments du Cambodge, en disant : « La médiocrité de la statuaire cambodgienne nous a été confirmée par ce dernier voyage » (52).

Il faut dire, à la décharge des auteurs qui ont parlé avec ce mépris de la sculpture khmère, qu'à cette époque on ne connaissait encore qu'un nombre relativement restreint de statues, et que celles-ci n'étaient pas parmi les meilleures.

C'était la période où les visiteurs s'extasiaient sur la statue du Roi Lépreux, aux masses molles et inexpressives, et dont la tête seule est acceptable. Il est vrai que les déformations du corps, dues à la maladresse de l'ouvrier, passaient pour des représentations des stigmates de la lèpre, opinion que j'ai entendu émettre par beaucoup de médecins auxquels je montrais cette statue qui, en réalité, n'est ni un roi, ni un lépreux.

L'ère des grandes fouilles méthodiques et suivies n'était pas encore commencée ; dès les premiers travaux entrepris à Angkor, après que le Siam eut rendu ce territoire à la France par le traité de 1907, un lot considérable de statues fut exhumé des décombres qui obstruaient les galeries des temples et dans le nombre, comme on a pu s'en rendre compte, des pièces d'une réelle valeur artistique furent trouvées.

Ce fut Commaille, le premier conservateur d'Angkor, qui, ayant dégagé au Bayon en 1913 une statue de buddha assis, actuellement au Musée de Phnom-Penh, révéla au public une sculpture Khmère méritant réellement l'admiration des connaisseurs.

A propos de ce buddha, qui réalise un type assez pur de la dernière époque classique au Cambodge, M. A. Foucher a établi dans la Bulletin de la Commission archéologique de l'Indochine, une comparaison avec un buddha javanais de Borobudur daté du IXe siècle et le célèbre buddha de Sarnath, près de Bénarès, « communément regardé comme l'un des chefs-d'œuvre du style Gupta (ve-vie siècle) », donc, le plus ancien des trois mis en parallèle par le savant indianiste.

Ces buddhas sont assis, mais chacun d'eux esquisse un geste différent des mains.

Ces variantes, conclut M. A. Foucher, « n'ont qu'un caractère accessoire et adventice. Notre comparaison doit porter sur l'essentiel, à savoir, sur le rendu du corps et de la tête mêmes du buddha. Et tout de suite on ne peut s'empêcher d'être frappé de l'étroit rapport que présente dans ces trois statues, la disposition générale des masses. L'image Khmère a quelque chose de plus carré, en ce sens que l'écartement des genoux est plus sensiblement égal à la hauteur totale, quelque chose aussi de plus trapu, par comparaison avec la taille fine de ses deux pendants. Mais, dans toutes trois, on retrouve le même canon, avec ses épaules larges, ses bras longs, son torse gracile, ses membres ronds et d'une seule venue « pareils à la trompe d'éléphant », enfin, les trois plis traditionnels du cou « semblable à une conque ». Sur toutes trois régnent, en évidence, les procédés chers à l'esthétique indienne, le même parti pris de simplification quelque peu outrée, la même préoccupation presque excessive d'atténuer les angles et les saillies des articulations et des muscles...

« Chose curieuse et fort inattendue, c'est par l'expression de la physionomie que notre statue cambodgienne va reprendre décidément l'avantage dans l'espèce de concours que les circonstances nous ont conduit à instituer. L'analogie des trois têtes n'est pas moins indéniable que celle des corps. Toutes trois nous présentent le même ovale du visage un peu épaissi par la lourdeur de la mâchoire inférieure ; les mêmes oreilles aux lobes démesurément allongés

par le poids des grosses boucles que portait le futur buddha au temps de sa fashionable jeunesse ; enfin, les mêmes boucles crépues, toutes enroulées vers la droite, et recouvrant, jusqu'au sommet, une protubérance placée sur le sommet du crâne. Toutes trois, enfin, ont les yeux mi-clos et la même expression sereine et recueillie.

« Nous ne savons si quelque partialité nous abuse, mais il nous paraît que, des traits du buddha cambodgien, rayonne une sorte d'illumination et de ravissement intimes, d'une intensité et même d'une qualité supérieures à celle qui se dégage des visages un peu empâtés et figés de ses pendants javanais et indiens » (53).

J'ajouterai que si, au lieu de s'en tenir à l'image du buddha, on étendait à toute la sculpture Khmère ce parallèle avec la statuaire indienne, il faudrait reconnaître qu'au point de vue de l'expression des têtes, l'artiste Khmer présente souvent une supériorité marquée sur son collègue de l'Inde, mais, qu'au point de vue de l'exécution technique du corps et de ses attitudes, aussi variées que charmantes dans l'Inde, ce dernier pays reprendrait tout l'avantage. L'abondance et la somptuosité des parures des statues indiennes, l'habileté avec laquelle l'indication des plis des étoffes est rendue, sont inconnues au Cambodge. Les sculpteurs Gupta et Chalukya nous ont laissé des statues hanchées, parfois même exagérément, où les lignes du corps ont une élégance et une souplesse qui laissent loin derrière elle la statuaire des autres pays d'Extrême-Orient. Il arrive même qu'une gesticulation excessive des personnages plaqués contre le décor des façades vienne rompre l'harmonie de l'architecture des monuments. Certains groupes, notamment ceux de Çiva et Uma enlacés, dans une attitude de tendresse, expriment une volupté intense et raffinée qui n'a pas son équivalent sur les bords du Mékong.

Pour ce qui est de la décoration ornementale, celle de l'Inde a plus de variété que celle du Cambodge, mais les contours en sont moins nets ; l'ordonnance de la composition d'ensemble est plus compliquée et plus confuse, si même on peut trouver un principe de composition, ce qui n'est pas toujours le cas. Rien ne peut égaler dans l'Inde, sous ce rapport, la magnificence de certains bas-reliefs qui ornent les linteaux Khmers au-dessus des portes. L'abondance, et surtout le manque d'échelle et de proportions des figurines mêlées au décor indien sont parfois choquants et disparates ; si le détail en est délicieux bien que souvent un peu sec d'exécution, l'effet général en est assez déconcertant.

En un mot, les Indiens sont surtout et d'abord des sculpteurs, fort habiles et d'une fougue d'inspiration savoureuse ; les temples monolithes et, en particulier, cette merveille qu'est le Kailasa d'Ellora, en sont la meilleure preuve. Le Khmer, au contraire, est surtout décorateur ; il vise à l'effet d'ensemble et perd souvent de vue le détail, qu'il a tendance à négliger, pour soigner la présentation solennelle et théâtrale de ses temples ; sous ce rapport, ses monuments procurent aux visiteurs une impression de majesté et de richesse grandiose, que n'atteignent pas à ce point ceux des pays voisins.

Office of the
Director of Archaeology
Madras

III

L'ART KHMER MODERNE

L'artiste cambodgien actuel, tout comme ses ancêtres qui sculptèrent les monuments d'Angkor, possède une vision très particulière des choses ; il ne considère la nature qu'il a sous les yeux que comme un prétexte à dessiner des entrelacs, courbes ou arabesques que sa fantaisie interprète à sa guise, tout en respectant certains canons traditionnels et certaines formes initiales qui se transmettent de générations en générations.

Son tempérament inné de décorateur lui fait donner à ses compositions ornementales, malgré un enchevêtrement de lignes, parfois assez compliqué, un aspect toujours harmonieux et agréable à l'œil. Tantôt les courbes ondulent en contours gracieux, non sans un peu de mièvreries, tantôt, au contraire, et c'est le cas le plus fréquent, elles s'opposent et se cabrent avec un accent énergique, dans une silhouette que M. Groslier a très heureusement désignée du nom de « motif en coup de fouet » [1].

Mais avant d'aborder la période contemporaine, je veux faire une brève incursion dans le stade intermédiaire qui sépare l'art Khmer ancien de l'art d'aujourd'hui.

On sait qu'à partir du XIIIe siècle, aucun monument d'art ne nous a été révélé sous une forme qui se soit transmise jusqu'à nos jours. Les nombreuses pagodes que le Siamois vainqueur érigea sur le sol du Cambodge, construites en matériaux légers et de peu de durée, ont plus ou moins disparu. La plupart furent abandonnées quand leur état de vétusté et leur délabrement ne permirent plus l'exercice du culte, car les Asiatiques n'ont pas l'habitude d'entretenir leurs édifices, et préfèrent, en général, reconstruire que réparer. J'ai retrouvé, dans la brousse d'Angkor Thom, un certain nombre de ces emplacements de pagodes que j'ai décrits sous le nom de *Terrasses bouddhiques* (54) ; mais on ne peut rien dire de l'architecture, ni du décor, étant donné que les rares vestiges retrouvés se résument en des débris de matériaux quasi informes.

Cependant la sculpture a continué, durant cette période, sous la forme de statues bouddhiques que les fidèles faisaient tailler pour s'acquérir des mérites. Un grand nombre de ces

1. Il va sans dire que je me limiterai ici aux formes d'art que la décadence, à laquelle je fais allusion à la fin de cette étude, n'a pas encore atteintes.

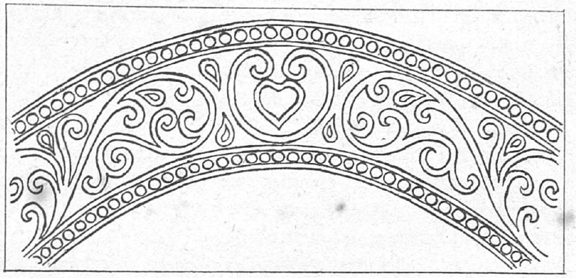


FIG. 100. — Ornement décorant la poitrine d'un buddha d'Angkor Vat (3e étage).

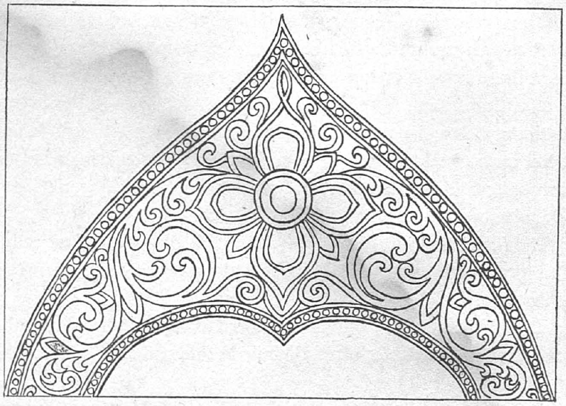


FIG. 101. — Dessin du collier d'un buddha d'Angkor Vat (3e étage).

idoles, dans la région de Siemreap, furent rassemblées par les bonzes dans les galeries du temple d'Angkor Vat ; elles appartiennent à cette époque de transition dont il a été question, et on peut les dater du XVIIe au XIXe siècle. La branche sud du cloître cruciforme du célèbre temple contient les principales et la population des environs vient encore en pèlerinage les jours de fête pour les adorer (Photo 245). Ces buddhas sont en bois peint, laqué et doré ; des ornements sont appliqués comme une broderie sur le corps et les membres pour simuler les parures, tiares, colliers, bracelets ou dessins d'étoffe. Ces motifs sont exécutés par un pastillage ou par des filaments d'enduit finement malaxé en chaux délayée à l'huile ; de là cet aspect vermiculé et d'un caractère un peu mou que présente ce décor, car ce procédé interdit les accents, vigoureusement découpés, qu'on peut obtenir avec la sculpture ou le dessin (Photos 245 *bis*-246 et Dessins 100-101). On peut noter dans les rinceaux ainsi obtenus une influence de notre art occidental du XVIIe siècle, introduit au Siam par les ambassadeurs de ce dernier pays envoyés à la cour de Louis XIV.

Un exemple de sculpture sur bois, datant probablement du XVIe siècle, intéressant en raison de la rareté des vestiges décoratifs qui nous restent de cette époque, peut se voir au Prasat Phum Prasat, non loin de Kompong Thom : ce sont deux vantaux de portes, encore en place, ornés de figures « taillées en plein bois, avec un fort relief. Sur le battant de gauche est représenté un homme de face, debout sur un lion ; de la main droite il tient une épée, de la main gauche une fleur épanouie ; il porte le mukuta conique et est paré des bijoux ordinaires... Le

battant de droite est orné d'une figurine de femme, représentée de face, debout sur un socle ; elle porte la même coiffure et les mêmes bijoux que le personnage précédent... le bas du corps est drapé dans un sarong long... la main droite, placée entre les seins, tient un bouton de lotus, la main gauche retombe le long de la cuisse... » (55).

Si des panneaux sculptés de ce genre se retrouvent assez rarement au Cambodge, on peut en voir encore à l'époque moderne de nombreux spécimens dans l'art du Laos et de la Birmanie, où les portes des pagodes sont ornées de motifs analogues ; la composition de ces vantaux de porte peut se résumer ainsi : un personnage, sur un trône ou debout sur un animal fantaisiste, détache sa silhouette, plus ou moins richement parée, sur un fond qui semble presque ajouré, tellement le relief des rinceaux et entrelacs est puissant. Il y a donc là une source d'inspiration commune à la Birmanie, au Laos et au Cambodge, à laquelle le Siam n'est certainement pas étranger, et qui s'est maintenue jusqu'à nos jours dans l'art laotien : j'en donne deux exemples pris à des pagodes de Luang-Prabang (Photos 247 et 248).

C'est presque uniquement dans les pagodes et bonzeries que le décor du Cambodge moderne s'est réfugié ; toutefois les habitants se plaisent à parer et orner tous les objets ou instruments dont ils se servent journellement, que ce soit le manche d'un outil aratoire, la caisse de résonance d'un violon faite d'une simple noix de coco sculptée et dorée, la proue d'un sampan, le timon d'une charrette ou le cadre d'un métier à tisser. Je ne parle pas des bijoux, boîtes à bétel ou coffrets en argent, pour l'ornementation desquels l'orfèvre et le joaillier ont conservé par tradition le répertoire du grand art classique, plus ou moins déformé par l'influence chinoise contemporaine.

Mais c'est surtout, comme je viens de le dire, dans l'art religieux que l'artiste cambodgien fait preuve de virtuosité et mérite de prendre rang parmi ses ancêtres qui créèrent l'art d'Angkor.

L'architecture des pagodes comporte toute une série de moulures, détails, motifs, appliques, encadrements de baies où se déploie le talent du sculpteur, du dessinateur, du peintre ou du modeleur.

Parmi tous ces motifs, un des plus délicats et des plus réussis, est celui de la console découpée qui supporte la sablière de la toiture. L'animal mythique que représentent ces consoles, est tantôt un naga et tantôt un hamsa ; mais le plus souvent, c'est l'oiseau Garuda, la monture de Vishnu, projeté en avant, buste cambré, et les bras rejetés en arrière, rappelant, par l'allure générale, la silhouette du griffon de l'art romain (Dessin 102).

Parfois, la silhouette de l'animal est, suivant l'habitude chère au décorateur cambodgien et dont nous avons déjà signalé maints exemples, seulement suggérée par une stylisation habile (Dessin 103).

Les arêtiers de la couverture de la pagode, les planches de rives des frontons et les abouts de faîtages sont ornés de motifs lancéolés et aigus où se retrouvent, parmi les flammes et les feuilles déchiquetées, la forme, classique au Cambodge, du nâga aux têtes redressées et menaçantes, tandis que la queue se prolonge en courbes multiples et contrariées (Dessin 104).

C'est principalement sur les tympans des pignons que se déploie la verve de l'ornemaniste qui vient décorer la pagode.

Ces pignons, en planches jointives, sont sculptés de personnages, d'animaux, de motifs flamméolés, de rinceaux ou d'un décor floral souvent assez touffu, le tout rehaussé d'incrustations de lamelles de plomb et de dorures. Sur l'exemple que je donne (Dessin 105), un motif central, sorte de cartouche ayant la forme de l'écran dont se servent les bonzes dans les cérémonies pour ne pas être troublés par la vue des femmes de l'assistance, occupe le milieu de la composition ; mais, le plus souvent, ce motif est remplacé par une divinité, Vishnu ou Indra.

FIG. 103.
Console en bois sculpté (Garuda stylisé).

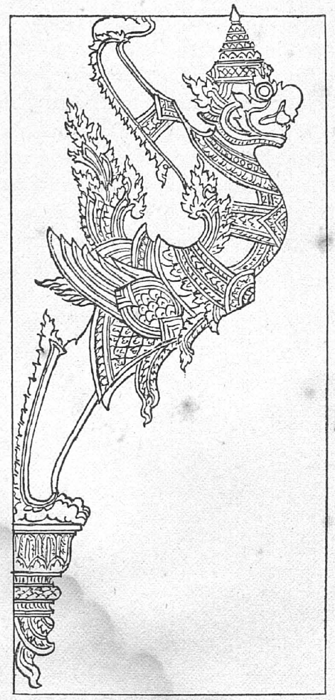


FIG. 102.
Dessin pour un motif de console en forme de garuda.

Les colonnes en bois supportant la toiture à l'intérieur des pagodes sont décorées de motifs au pochoir, se détachant en doré sur un fond noir. La photo 248 *bis* montre un de ces motifs composé de deux nâgas affrontés et dont les têtes se rapprochent de celles des dragons chinois ; ces deux animaux fantastiques ont d'ailleurs plus d'un trait commun.

Si on analyse le décor purement ornemental, on le trouve composé de tiges, ondulant ou se contournant en rinceaux, surchargées d'éléments très fins et très découpés qui se terminent en pointes, sorte de feuilles ou de flammes. C'est l'ornement que les Khmers désignent sous le nom, très imagé, de phnhi phleung (liane de feu) ; ce genre de décor semble avoir son origine au Siam où il est appelé kanok et constitue un leitmotiv qu'on retrouve sous de multiples aspects dans tout l'art moderne de ce dernier pays.

Suivant la tradition siamoise il serait une interprétation stylisée de la fleur de riz, mais,

suivant M. Karl Döhring « l'impression d'une flamme jaillissant vers le ciel s'imposerait néanmoins » (56).

Comme le fait remarquer justement M. Cœdès : « on retrouve aisément l'origine de cet ornement dans les rinceaux du vieil art Khmer » (57).

Il va sans dire que la tête de Kala qui joue un rôle si important dans le décor d'Extrême-Orient intervient souvent pour se combiner avec le Kanok, mais, comme on l'a déjà vu, cette tête de Kala, le plus souvent, se transforme de façon à n'être que suggérée par le contour linéaire du décor (Photo 69).

Parfois les rinceaux se surchargent de spirales où se fait sentir une influence chinoise et où l'on peut reconnaître le motif du nuage.

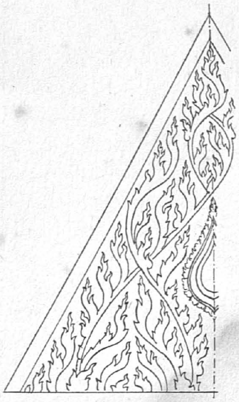


FIG. 105. — Décor d'un demi-tympan de pagode.

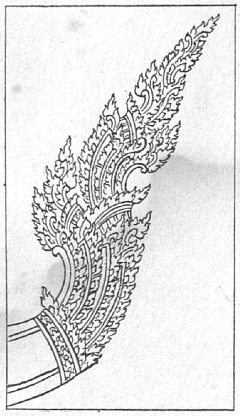


FIG. 104. — Motif décoratif en queue de nâga.

La richesse du décor s'accroît au Cambodge, aussi bien qu'au Siam et en Birmanie, de couleurs, dorures et incrustations de parcelles de mica, de plomb ou de verre. Toutefois le procédé de débris d'assiettes et soucoupes en faïence enchâssés dans le mortier, d'un emploi fréquent au Siam, est inconnu au Cambodge.

Certains meubles, à l'intérieur des pagodes, servent de prétexte à toute une série de décors assez variés, châsses, luminaires, piédestaux ou chaires à prêcher.

C'est surtout sur les vantaux de portes que, comme on l'a vu pour le Laos (Photos 247 et 248), se déploient, de la façon la plus heureuse, les compositions ornementales empruntées aux domaines animal, végétal ou floral. J'en donne un nouvel exemple pris au Cambodge même sur une porte de pagode de Siemreap (Photo 249).

A Bangkok (car le décor siamois moderne est si proche du décor Khmer que je crois pouvoir y faire des emprunts), le Vat Benchamabopit présente dans ses galeries une suite de piédestaux en bois laqués et dorés ornés de motifs d'une élégance et d'une pureté de goût incontestables (Photo 250). Il faut reconnaître d'ailleurs, que le décor siamois, plus effilé, a des lignes et des contours plus énergiques que le décor cambodgien.

Un des plus beaux exemples de panneau décoratif moderne que j'ai rencontré au cours de mes visites dans les pagodes cambodgiennes se trouve au Vat Sangké à Battambang, sur le milieu d'un piédestal de statue de buddha. C'est un bas-relief en bois doré sur fond noir qui représente la Prah Thorni ou Déesse de la Terre, tordant sa chevelure pour en faire jaillir

l'eau des ablutions versées par les fidèles, épisode célèbre au Cambodge, au Siam et en Birmanie, de la vie du buddha. C'est l'attestation à la Terre : le grand Sage, sur le point d'atteindre la bodhi ou illumination suprême, est tenté par l'esprit du mal, Mara. La déesse de la Terre surgit alors pour apporter son témoignage et confondre Mara qui a mis en doute le droit du Gautamide à devenir buddha

Ce panneau, en forme de pan vertical semblable à celui qui retombe de la ceinture de certaines statues, montre la déesse tournée de trois quarts, un bras levé au-dessus de la tête et l'autre baissé pour tordre l'extrémité de la tresse dans un mouvement assez gracieux et qu'accentue encore la ligne incurvée du buste. Cette figure est encadrée par le motif floral ordinaire où l'influence de l'art d'Angkor se reconnaît dans les crosses et feuilles contournées qui rappellent l'élément-type. Toutefois la frange du bas, ornée de pendeloques en forme de feuilles de ficus, révèle une inspiration plus moderne (Photo 251).

FIG. 106.
Motif en papier et clinquant ornant les catafalques.

Le décor cambodgien se manifeste sous un aspect beaucoup plus rudimentaire, tout en restant fidèle à ses traditions, à l'occasion des cérémonies ou fêtes rituelles qui ont lieu à certaines époques de l'année, notamment lors des incinérations de bonzes, princes ou grands mandarins. Les Cambodgiens exécutent pour ces fêtes des ouvrages, architectures ou chars, d'un caractère provisoire, uniquement composés d'armatures de bambous ou de bois sur lesquelles on vient ajuster des feuilles de papier ou des étoffes de couleurs ornées de motifs découpés et garnis de paillettes métalliques. Les catafalques des cercueils et les chars funéraires comportent une série de ces motifs entremêlés de miroirs et de petits cadres enfermant des images, chromos ou peintures, accompagnés de fleurs artificielles ; un des plus fréquents est le Kanhchang, ornement découpé en forme de ficus dans la composition duquel l'humour et la fantaisie des artistes indigènes se plaisent souvent à introduire des faces de Kala, à peine indiquées d'ailleurs. Dans l'exemple que j'ai copié sur un char funéraire à Bakong en 1935, ces faces très fortement schématisées à l'aide de feuilles pointues où s'inscrivent des rondelles simulant des yeux, se multiplient parmi le feuillage autour d'une figure centrale un peu plus précisée (Dessin 106).

Tous ces motifs, répétés à profusion et fixés contre les étages superposés constituant la pyramide sur laquelle est érigé le cercueil, bien qu'assez grossiers, pris séparément, scintillent au soleil et sont d'un effet d'ensemble assez plaisant (Photos 252-253).

La préparation de ces fêtes prend pour les indigènes une importance considérable ; plus d'un mois avant l'époque fixée pour la cérémonie, toute la population du village s'occupe activement de tailler, découper, coller les morceaux de papier, d'étoffes ou de bois des mul-

tiples accessoires qui serviront à orner les mâts, oriflammes, catafalques et monstres fantastiques qui seront érigés dans la cour de la pagode.

Les bonzes eux-mêmes participent à ces préparatifs, tour à tour charpentiers, menuisiers, sculpteurs ou décorateurs. Ils réalisent, avec des troncs de bananiers dont ils découpent et enlèvent partiellement l'écorce, d'élégants piliers aux tons d'ivoire qui supporteront des toitures légères. La photo 254 les surprend en plein travail.

Les cercueils, en planches assez minces, sont décorés avec plus de soin et un certain goût préside, principalement dans la région d'Angkor où les temples anciens sont une source de modèles pour les artistes indigènes, aux ornementations en bois sculpté et doré.

En effet, depuis un certain nombre d'années et sous l'impulsion venue de l'École des Arts cambodgiens de Phnom-Penh, des dessinateurs viennent puiser dans les monuments Khmers les plus réputés une nouvelle source d'inspiration. Des copies prises par eux au Bayon, à Angkor Vat ou ailleurs leur ont permis d'élargir leur répertoire et de l'épurer, en le débarrassant des influences fâcheuses, occidentales ou chinoises (Photo 254 *bis*).

La décoration du cercueil pour un bonze d'Angkor Vat mort en 1934, empruntée à des motifs provenant des sanctuaires de Bantéay Srei, montre tout le parti qu'on peut tirer de ce retour à l'art classique (Photos 255 et 256).

Par curiosité, j'ai moi-même remis, comme modèles, quelques photos du temple de Bantéay Srei qui par la richesse de son décor se prête merveilleusement à ce rôle, à des bonzes qui voulaient construire un chetdey ou stûpa pour enfermer les cendres de l'un des leurs. Ils ont donc reproduit l'un des sanctuaires en modifiant les proportions pour l'adapter au rôle d'édifice funéraire qu'ils voulaient réaliser. C'est ainsi qu'ils ont multiplié les étages pour obtenir plus de hauteur et l'élancement habituel au Cambodge de ces sortes d'édifices.

Les photos 257 et 258 montrent l'aspect un peu imprévu de cette modernisation d'un temple classique du xe siècle. Il y avait là évidemment, de ma part, une sorte de gageure, un essai pour voir ce que donnerait une reprise par les indigènes actuels de formules architecturales anciennes et il serait imprudent de laisser s'engager les Cambodgiens dans cette voie ; en France, à Paris même, l'exemple de l'église Sainte-Clotilde montre le danger de vouloir reprendre trop étroitement des formes d'art périmées.

Il n'en reste pas moins que la tentative de M. Groslier et de ses collaborateurs d'arracher les descendants des constructeurs d'Angkor à l'emprise d'influences modernes mal comprises, et surtout de sauvegarder l'art Khmer de ce décor chinois banal et vulgaire qui compromet l'art actuel de tous les pays d'Extrême-Orient, a eu pour résultat d'arrêter une décadence qui se faisait déjà sentir au Cambodge lors de mon arrivée dans ce pays en 1905.

Les murs intérieurs des pagodes sont le plus souvent ornés de peintures en détrempe exécutées avec des couleurs broyées délayées dans une eau additionnée de colle. L'ensemble des sujets représentés, scènes mythologiques ou légendaires tirées du Ramayana ou de la vie du buddha, peut se ramener à des personnages ou des monstres évoluant parmi des paysages conventionnels où interviennent des architectures, pagodes ou palais (Photo 259). L'exemple

le plus connu de ce genre de peinture est celui des galeries entourant le Vat Prah Keo à Phnom-Penh où se déroulent sur une longueur de près de cinq cents mètres les divers épisodes du Ramayana cambodgien. La majeure partie de ces tableaux est due à l'oknha Tep Nimit Mak né en 1856 et qui fut le directeur cambodgien de l'École des Arts de Phnom-Penh lors de sa fondation en 1918.

Évidemment ces peintures ne sont pas exemptes de monotonie : les mêmes scènes se reproduisent fréquemment. La convention y règne en maîtresse, tous les êtres représentés se subdivisent en catégories bien distinctes : divinités, princes, hommes, yeaks ou géants fabuleux, animaux, singes, etc. Il est absolument impossible de distinguer un géant d'un autre géant, un prince d'un autre prince autrement que par la couleur du vêtement et du visage ; c'est

FIG. 107. — Tête de Yeak.

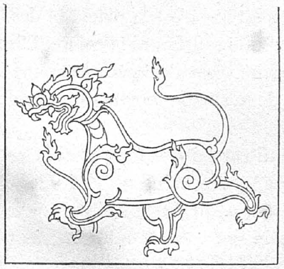


FIG. 108 — Reachisey.

ainsi qu'on voit, au mépris de toute vraisemblance, des figures de héros vertes, rouges ou bleues dans le but unique de les distinguer les uns des autres (Photo 259 *bis*).

Si l'on examine attentivement un de ces personnages peints à la détrempe sur la muraille, on reconnaîtra le principe déjà énoncé qui préside à toute la décoration Khmère. Un des motifs les plus caractéristiques en ce sens est peut-être la tête de géant : à première vue on n'a que très vaguement l'impression d'une boîte crânienne revêtue de chair et de muscles. Il faut même un peu d'attention pour reconnaître parmi cette complication de lignes sinueuses et flamméolées ce qui pourrait être le nez, une bouche ou une oreille. A peine le globe de l'œil et les dents peuvent-ils se lire clairement parmi cette exubérance d'ornements et pourtant, au point de vue purement décoratif, l'aspect de cette tête, à la fois féroce et comique, présente un caractère d'une saveur toute particulière (Dessin 107).

Il en est de même pour tous les personnages et monstres fantastiques représentés dans cette longue suite d'illustrations du poème de Valmiky ; un motif fréquent est celui du reachisey, sorte de lion à tête de dragon, dont l'anatomie est stylisée au moyen de ces contours flamméolés chers au décorateur Khmer (Dessin 108).

Il faudrait encore mentionner ces délicieuses enluminures qui ornent certains satras ou

livres cambodgiens sur feuilles de palmier ; n'en ayant pas d'exemple sous les yeux je n'y insiste pas.

Il semble que l'artiste qui exécuta ces peintures ou ces dessins n'ait eu en vue que de combiner des courbes et des arabesques pour produire un effet décoratif, et que les quelques lignes d'explications en caractère Khmers suffisent pour évoquer la scène représentée.

Et pourtant le Cambodgien, homme du peuple ou haut dignitaire, paysan ou lettré, ne voit pas dans ces peintures un simple décor, purement ornemental.

Ces tableaux, qui peuvent nous sembler insignifiants et puérils, renferment un souffle de vie, de sentiment et d'émotion qui nous échappe le plus souvent, à moins d'être bien entraîné à lire ces images et de connaître à fond l'âme cambodgienne.

Un ancien résident, Adhémard Leclère, auquel un long séjour au Cambodge a permis de bien comprendre l'art, les coutumes et la religion de ce pays, a dit : « Ce qu'on peut reprocher à cette peinture, c'est la placidité des figures, le froid des visages. On y voit peu l'impression paraître, ni le sourire, ni la colère. L'homme qui décoche une flèche à son ennemi, et celui qui retrouve son épouse aimée après une longue absence, ont la même expression du visage, le calme ; de même, la femme qui est entre les bras de son mari, a les traits calmes de celle qui le pleure.

« Ce qui caractérise l'impression, ce n'est pas le trait du visage, ce n'est pas l'émotion qui contracte le muscle, c'est l'attitude, c'est le geste...

« Mais alors, qu'est-ce que cette peinture où il n'y a que des attitudes et pas d'impressions ? Je ne sais, mais ces souplesses, ces détails du vêtement, ces ornements, sont étranges sur ces panneaux sans perspective, et, sans pouvoir en saisir la cause, je ne puis les regarder avec indifférence, je ne puis en détacher mes regards... Je vois bien les défauts..., les beautés de toute cette peinture m'échappent, et pourtant je suis pris au cœur. Je sens qu'il y a une idée qui flotte sur tout cela et que tous ces personnages, muets pour moi, parlent à ceux pour lesquels ils ont été peints et qu'il y a, entre l'artiste et le fidèle qui vient regarder, non son œuvre, mais ce qu'elle contient, quelque chose de suggestif, un fond d'idées communes qui les unit en un même idéal...

« Cette peinture est l'œuvre de primitifs et faite pour les primitifs ; quand elle ne me dit rien, elle leur parle, et quand mon cœur reste calme, le leur bat plus vite. Pourquoi ? C'est peut-être qu'ils voient moins et qu'ils évoquent davantage...

« Il est évident qu'un souffle passe sur eux quand ils regardent cette peinture, et qu'ils y voient ce que nous regrettons de ne pas y trouver, des sensations, des sentiments, des impressions » (58).

A ce genre de composition de peintures murales, on peut rattacher un type de décor très caractéristique du tempérament cambodgien qui se plaît à mêler les ornements aux personnages : ce sont des feuilles de cuir en peau de buffles, préparées, ajourées et découpées, qui constituent un des principaux divertissements dans les fêtes et cérémonies funéraires. Ces panneaux, dont certains atteignent près de deux mètres de hauteur, sont maintenus par une armature rigide formée de deux baguettes de bambous qui servent à les manipuler ; on les

fait passer la nuit devant une longue toile blanche tendue entre deux poteaux. Derrière cet écran, un grand feu est allumé et les panneaux, vus par transparence, semblent scintiller par suite des ajourages habilement pratiqués dans les peaux.

Ce théâtre d'ombres, qui jouit d'une grande faveur au Siam aussi bien qu'au Cambodge, est désigné sous le nom de Nang Sbek ; les sujets représentés sont empruntés à des épisodes du Ramayana cambodgien ; un texte expliquant les tableaux qui défilent sur l'écran est déclamé par un récitant.

Je donne trois panneaux pris dans le répertoire courant : on remarquera la complexité apparente des sujets qu'un examen plus approfondi permet d'ailleurs de comprendre aisément, les silhouettes des personnages se détachant vigoureusement sur un fond de décor en arabesque.

L'un des panneaux (Photo 260) montre le géant Ravana armé du glaive, trônant dans son palais avec deux suivantes auprès de lui ; il faut en effet se souvenir qu'au Cambodge, le service intime du roi est assuré par des femmes. Sur un autre panneau (Photo 261) on voit le chef de l'armée des singes, Hanuman, élevant sur une coupe la tête de l'asura Bhanuraj qu'il va présenter à Rama.

La richesse des costumes, auquel le procédé d'ajourage prête une rutilance extrême, apparaît dans tout son éclat, la nuit, à la lueur des brasiers allumés derrière l'écran, et les poses des corps des héros ou princesses, souvent conjugués par une sorte de symétrie, produisent des effets décoratifs très heureux (Photo 262).

Pour terminer, je présenterai deux exemples de sculptures, choisis au hasard dans des pagodes : d'abord une tête de cheval qui décore l'extrémité supérieure d'une échelle donnant accès dans une sala du Vat Kandal Chrom (Kompong Cham) d'une forme un peu fruste, mais qui témoigne cependant d'une certaine observation du modèle vivant sans l'exubérance décorative si fréquente dans l'art cambodgien (Dessin 109).

La sculpture animale est souvent représentée dans le mobilier des pagodes : voici une chaire à prêcher en bois dont le siège repose sur une chèvre dont le corps et le cou sont ornés de motifs décoratifs que l'art Khmer reproduit à satiété et qui lui donnent une élégance particulière (Photo 263).

En résumé, l'art au Cambodge, comme au Siam et au Laos, a su conserver un certain nombre de formules qui le mettent au premier rang parmi les arts similaires modernes de l'Extrême-Orient ; malheureusement le décor Khmer n'a pas su se préserver des contacts ou influences étrangères. Le cinéma, les reproductions de journaux illustrés, voire même les catalogues de réclames, ont modifié plus ou moins le goût des braves artisans indigènes qui se léguaient de père en fils des motifs décoratifs centenaires. La supériorité que prenait, à leurs yeux, tout ce qui provenait d'Europe, a entraîné un abâtardissement de leur art que ne contrôlait pas suffisamment un esprit critique averti. Ils acceptaient et adoptaient d'emblée n'importe quelle production occidentale qu'ils ne comprenaient pas, mais à laquelle les pays lointains d'où elle provenait conférait une autorité indiscutable. Ils crurent se mettre « à la page » comme on dit vulgairement, en imitant certains procédés ou en utilisant des techniques

en contradiction flagrante avec leur tempérament et leurs traditions. Le résultat fut pitoyable ; certains sujets décoratifs, autrefois traités par l'indigène avec quelque naïveté dans le détail, mais avec une sûreté de lignes et une élégance de courbes composant un ensemble harmonieux, apparaissent aujourd'hui alourdis et gauches, avec des profils déformés et disgracieux. Les Kenarey, par exemple, ces êtres fantaisistes, mi-oiseaux, mi-femmes, si délicieux dans leurs dessins d'il y a vingt ans, s'ankylosent ou affectent des formes molles et boursouflées.

Le nâga, cette création géniale des sculpteurs d'Angkor, d'une hardiesse et d'une élégance si majestueuse, a perdu dans ses imitations modernes, sa souplesse et sa cambrure élancée.

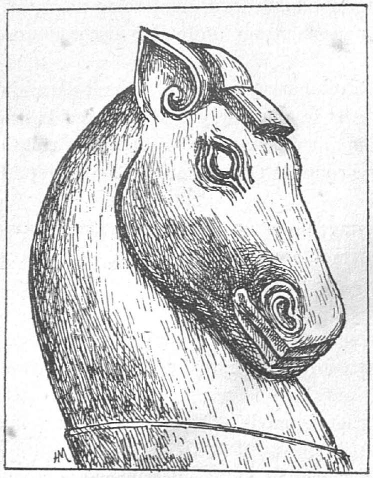


Fig. 109. — Tête de cheval décorant un montant d'échelle (Vat Kandal Chrom-Kompong Cham).

Le dessin cambodgien, jadis simple réseau d'arabesques et d'entrelacs au milieu desquels l'animal ou le personnage représenté n'avait qu'une valeur purement ornementale, sans aucune prétention à vouloir copier la nature, s'est transformé sous l'influence des procédés modernes occidentaux. Des ombres et des modelés sont intervenus pour essayer de donner du relief aux corps et des essais d'interprétation anatomiques, insuffisamment comprises et maladroitement exprimées, ont abouti à des figures grotesques et ridicules. Ce n'est ni cambodgien, ni européen, et l'art n'a rien à voir dans ces productions informes et bâtardes.

Des modèles standardisés de danseuses en bronze, produits en série, ont répandu sur le marché ces ignobles sculptures sur lesquelles se ruent les acheteurs désireux d'emporter des souvenirs de la colonie. Comment les malheureux artistes cambodgiens auraient-ils pu lutter contre ce courant commercial profondément néfaste, qu'encourageaient parfois des Français établis au Cambodge et contre lequel l'admirable école d'art créée par M. Groslier ne peut pas toujours résister.

L'accroissement grandissant du tourisme en Indochine n'a pas peu contribué à cette vulgarisation, dans tous les sens du terme, de l'art Khmer.

Après avoir vainement essayé de réagir j'ai préconisé, avant de quitter le Cambodge, en 1937, de faire établir une série de recueils réunissant, sous forme de photographies, dessins et relevés, les différentes manifestations artistiques que n'avait pas encore atteintes la décadence dont je viens de parler.

Les documents ainsi recueillis devaient fixer de façon définitive des motifs épars dans les pagodes ou ailleurs et que l'absence de soin et d'entretien condamnent à une disparition à brève échéance.

Hélas ! Les événements ont devancé mes prévisions. Est-il encore temps ?

Les dangers d'incendie et de destruction, que la période de troubles qui sévit en Indochine à l'heure où j'écris ces lignes va provoquer, risquent de faire disparaître à jamais des chefs-d'œuvre d'art insuffisamment protégés.

Et je crains que, dans tout l'Extrême-Orient, les motifs d'un art indigène millénaire ne soient bientôt remplacés, à grand renfort de ciment moulé et de zinc découpé, par un art local nouveau qui ne sera plus qu'une caricature grotesque de ce qui existait jadis.

Bellevue, juin 1945.
MARCHAL.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

(1) J. COMMAILLE. — *Notes sur la décoration cambodgienne*, Bulletin de l'École Française d'Extrême Orient, 1913, nº 3, p. 11.

(2) G. GROSLIER. — *Recherches sur les Cambodgiens*, p. 225.

(3) G. GROSLIER. — *Recherches sur les Cambodgiens*, p. 233.

(4) Mme DE CORAL RÉMUSAT. — *L'art Khmer, les grandes étapes de son évolution.* Études d'art et d'ethnographie asiatiques, I, p. 79.

(5) Mme DE CORAL RÉMUSAT. — *L'art Khmer,...* pl. XXIII, nº 83.

(6) G. CŒDÈS. — *Note sur l'iconographie de Ben Mala*, B. E. F. E. O., 1913, nº 2, p. 24.

(7) G. GROSLIER. — *Recherches sur les Cambodgiens*, p. 258.

(8) H. PARMENTIER. — *L'art Khmer Primitif*, tome I, p. 263-264.

(9) Sappho MARCHAL. — *Costumes et parures Khmers*, p. 12-13.

(10) J.-G. LEMOINE. — *Angkor Vat et la décoration Khmère.* L'architecture, 25 octobre 1921, p. 4.

(11) H. PARMENTIER. — *L'Art Khmer Primitif*, tome I, fig. 48.

(12) E. AYMONIER. — *Histoire de l'ancien Cambodge*, p. 10.

(13) G. GROSLIER. — *Recherches sur les Cambodgiens*, p. 277.

(14) FOURNEREAU. — *Les ruines d'Angkor*, p. 63.

(15) Philippe STERN. — *L'art Khmer*, dans Histoire universelle des Arts. T. IV. Arts musulmans, Extrême-Orient (A. Colin), p. 218.

(16) G. CŒDÈS. — *Légendes indiennes illustrées par les imagiers du Cambodge.* Cahiers de l'École Française d'Extrême-Orient, nº 6, p. 25.

(17) Bulletin de la Commission archéologique de l'Indochine : Années 1931-1934, p. 24 et 25.

(18) Bulletin de l'École Française d'Extrême-Orient, 1936, fasc. 2, p. 421.

(19) P. DUPONT. — *L'art du Kulen et les débuts de la statuaire angkorienne.* B. E. F. E. O., 1936, fasc. 2, p. 419-420.

(20) P. BELLUGUE. — *L'anatomie des formes et la sculpture Khmère ancienne*, dans Arts et Archéologie Khmers, tome II, 1926, fasc. 3, p. 253.

(21) B. C. A. I., années 1931-1934, p. 28.

(22) G. CŒDÈS. — *Notes sur l'apothéose au Cambodge.* B. C. A. I., année 1911, p. 38.

(23) G. GROSLIER. — *La sculpture Khmère ancienne*, p. 44.

(24) G. DE CORAL RÉMUSAT. — *L'art Khmer...*, p. 104.
(25) P. DUPONT. — *Art de Dvaravati et Art Khmer,* Revue des Arts asiatiques, Tome IX, nº 11, p. 74.
(26) G. GROSLIER. — *Recherches sur les Cambodgiens*, p. 245-246.
(27) G. CŒDÈS. — *Collections archéologiques du Musée National de Bangkok,* Ars Asiatica, t. XII, pl. XVIII-XIX.
(28) A. FOUCHER. — *L'Art gréco-bouddhique du Gandhara,* tome II, p. 92.
(29) P. MUS. — *Le buddha paré.* B. E. F. E. O., 1928, p. 153 et sqq.
(30) G. GROSLIER. — *Danseuses cambodgiennes,* p. 71.
(31) G. CŒDÈS. — *Sculptures de Srided,* dans Mélanges Linossier, I, p. 159.
(32) S. MARCHAL. — *Costumes et parures Khmers,* p. 14.
(33) G. GROSLIER. — *La sculpture Khmère ancienne,* p. 20.
(34) G. GROSLIER. — *Recherches sur les Cambodgiens,* p. 74, fig. 40 E et p. 75, fig. 41 D.
(35) S. MARCHAL. — *Costumes et parures Khmères,* pl. XXXVIII-*d* et pl. XL-*q*.
(36) A. SILICE. — *Exemples d'Art cambodgien contemporain,* A.A.K., tome II, p. 241.
(37) G. GROSLIER. — *La sculpture Khmère ancienne,* p. 24.
(38) AYMONIER. — *Le Cambodge,* tome III, p. 241.
(39) G. GROSLIER. — *La sculpture Khmère ancienne,* p. 69.
(40) B. E. F. E. O., 1936, fasc. 2, p. 611.
(41) G. DE CORAL RÉMUSAT. — *L'art Khmer...*, p. 107.
(42) Oswald SIREN. — *Les arts anciens de la Chine,* tome III, p. 26.
(43) G. GROSLIER. — *Recherches sur les Cambodgiens,* p. 248.
(44) Ph. STERN. — *Le Bayon,* p. 143.
(45) Ph. STERN. — *Le style du Kulen.* B. E. F. E. O., 1938, fasc. I, pl. XL.
(46) G. DE CORAL RÉMUSAT. — *L'art Khmer...*, p. 113.
(47) J. COMMAILLE. — *Notes sur la décoration cambodgienne.* B. E. F. E. O., 1913, nº 3, p. 19.
(48) H. PARKER. — *Ancient Ceylon,* p. 289.
(49) *Les premières civilisations,* Alcan, 1929, p. 214.
(50) H. PARMENTIER. — *L'art classique Khmer. Monuments du quadrant Nord-Est,* p. 74, p. 95.
(51) C. E. BOUILLEVAUX. — *L'Annam et le Cambodge,* p. 132.
(52) LUNET DE LAJONQUIÈRE. — *Inventaire des Monuments du Cambodge,* III, p. XXXV.
(53) B. C. A. I., 1913, p. 101-102.
(54) B. E. F. E. O., 1918, fasc. nº 8.
(55) LUNET DE LAJONQUIÈRE. — *Inventaire des Monuments du Cambodge,* I, p. 213.
(56) Karl DÖHRING. *Buddhistische Tempelanlagen in Siam.*
(57) G. CŒDÈS. — R. A. A., septembre 1925, II, nº 3, p. 6.
(58) Adhémar LECLÈRE. — *Le bouddhisme au Cambodge,* p. 466-468-469.

ILLUSTRATIONS

Pages

Dessins 1. Schémas de décor de pilastres. A.Ta Prohm. B.Angkor Vat. C. Bantéay Samre........ 11
— 2. Schémas de décor de bandeaux (Prah Palilay)........ 12
— 3. Schémas de décor de bandeaux (Bantéay Samre)........ 12
— 4. A. Décor de bandeau (piédestal de Thma Khveng). B. Schéma de décor de bandeau (Takeo)........ 13
— 5. États successifs du décor d'un bandeau de Prah Palilay........ 14
— 6. États successifs du décor d'un tore de Prah Palilay........ 13
— 7. Décomposition de l'élément-type (crosses et feuillage)........ 14
— 8. Décor d'about de marche en accolade (Prasat Kok Po)........ 15
— 9. Rinceaux sur pilastres (Gopura du Palais Royal d'Angkor Thom)........ 16
— 10. Bande décorée sur enduit (Pre Rup)........ 18
— 11. Motif de bordure d'un fronton (Chau Say Tevada)........ 15
— 12. Bande décorée sur enduit (Pre Rup)........ 17
— 13. Décor de pilastre de porte de l'édicule annexe (Chau Srei Vibol)........ 17
— 14. Panneau de fausse porte (Ak Yom)........ 17
— 15. Bande décorée sur une pierre d'angle (Prah Kô)........ 18
— 16. Décor de bague de colonnette (Khting Slab-Phnom Kulen)........ 18
— 17. Bande décorée au bas d'un fronton (Bantéay Samre)........ 18
— 18. Décor sur mortier de chaux d'une fausse porte (Prah Kô)........ 16
— 19. Décor de bandeau de soubassement (Prah Pithu)........ 19
— 20. Frise (Khleang sud, façade ouest)........ 20
— 21. Frise sous corniche (Baphuon-Gopura est)........ 20
— 22. Contrefrise (Prah Palilay)........ 21
— 23. Détail de frise sur colonnette (Sambor Prei Kuk)........ 21
— 24. Différents types de lotus. 1. Linteau du Prasat Kraham. 2. Linteau de Trapeang Ropou. 3. et 8 Linteaux de Sambor Prei Kuk. 4. Linteau de Prah Kô. 5. Linteau du Prasat Koh Yea. 6. Frise sur un pilier de Koh Ker. 7 et 9. Frises du Prah Pithu. 10. Linteau de Chau Say Tevada........ 22
— 25. Lotus décorant une frise sur un pied de buddha (Bayon)........ 23

Dessins 26. Fleur de lotus sur un linteau de Sambor Prei Kuk.................... 22
— 27. Boutons et fleurs de lotus ornant une boucle d'oreille de tevoda (Prah Pithu) 23
— 28. Kala central d'un linteau de Bantéay Srei.......................... 24
— 29. Lotus d'un linteau d'Ak Yom....................................... 21
— 30. Lotus en pendentif (Linteau de Kuk Po)............................ 22
— 31. Lotus d'un linteau de Prah Palilay................................ 22
— 32. Culot en bronze en forme de fleur de lotus (Phimeanakas).............. 23
— 33. Piédestal en forme de lotus support d'apsaras (Angkor Vat)............ 25
— 33 *bis*. Différents modèles de décor sur une colonnette du Prasat Kok Po..... 25
— 34. Pétale de lotus ornant un sommet de tour (Prasat Sneng)............. 26
— 35. Moulure décorée de pétales de lotus (Baphuon)...................... 26
— 36. Cadre de baie (Prah Pithu).. 26
— 37. Transformation et stylisation de la fleur de lotus épanouie............ 27
— 38. Fleurs de lotus épanouies (Angkor Vat. Entrées occidentales). A. Porche central. B. Tableau de porte. C. Galerie sud...................... 27
— 39. Pilier d'un dais (Sambor Prei Kuk).............................. 28
— 40. Motif de semis sur un tableau de baie (Angkor Vat).................. 30
— 41. — — — — 29
— 42. — — (Bayon) 30
— 43. — — — 30
— 44. — — (Angkor Vat) 29
— 45. Flore et animaux stylisés en semis (Angkor Vat)...................... 31
— 45 *bis*. Fleurs stylisées en semis (Angkor Vat)........................... 31
— 46. Bordures de tableaux de baies. A et B. Angkor Vat. C. Ta Prohm Kel.... 32
— 47. Fleur tenue à la main par une tevoda (Gopura occidental d'Angkor Vat).. 32
— 48. Différents types de fleurs tenues par les tevodas d'Angkor Vat.......... 34
— 49. Fleurs ornant une coiffure de tevoda d'Angkor Vat.................... 33
— 50. Type de fleur volante dans les bas-reliefs.......................... 34
— 51. Kala central d'un linteau de Mébon oriental........................ 35
— 52. — — du Vat Po Vihal (Battambang).............. 35
— 53. — — de Bantéay Srei........................... 36
— 53 *bis*. Kala sur un bouton de fausse porte (Pre Rup)...................... 36
— 54. Stylisation du motif du Kala (Bantéay Kdei)......................... 37
— 55. About de hampe en bronze (Bantéay Samre)......................... 38
— 56. Makara d'un linteau de Sambor Prei Kuk........................... 39
— 57. About d'encadrement de fronton (Monument 486 d'Angkor Thom)...... 40
— 58. About d'encadrement de fronton (Angkor Vat)....................... 40
— 59. About d'arcature de niche (Bantéay Srei)........................... 43
— 60. Décor de doucine (Édicule à l'est du Khleang nord d'Angkor Thom) 44
— 61. Tête d'oiseau (Fragment sculpté. Angkor Vat)....................... 44

Dessins 62. Schémas de différents types de linteaux.......... 48
— 63. Fronton dérivé de l'arc en fer à cheval de l'Inde (Prasat Prah Theat Thom) 49
— 64. Statue féminine (Koh Krieng), hauteur 1 m. 27.......... 57
— 65. Statue de Visnu (Thma Dap. Phnom Kulen).......... 59
— 66. Statue féminine (Prasat Don Tei), hauteur 1 m. 44.......... 63
— 67. Tête de Yaksa (Bantéay Srei).......... 63
— 68. Bodhisattva irradiant.......... 66
— 69. Proportions de la statuaire Khmère.......... 69
— 70. Tête d'ascète.......... 70
— 71. Le roi Jayavarman VII (bas-relief de Bantéay Chma).......... 72
— 72. A : chef siamois (Angkor Vat).......... 73
— — B : serviteur — 73
— 73. Yaksa combattant (dessin moderne).......... 76
— 74. Statue de buddha paré (Prah Pean d'Angkor Vat).......... 76
— 75. Figurine (Bantéay Kdei).......... 77
— 76. A et B : coiffures de tevodas d'Angkor Vat.......... 80
— 77. Tête de guerrier Cham (Bayon).......... 80
— 78. Tête de nâgi (Terrasse du Roi Lépreux d'Angkor Thom).......... 80
— 79. Coiffure d'une tevoda (Angkor Vat).......... 81
— 80. Coiffure d'une tevoda (Angkor Vat).......... 82
— 81. *a-b-*. Fleurs bijoux que tiennent certaines figures en bas-reliefs d'Angkor Vat.......... 84
c-d-e-f. Pendants d'oreilles (Angkor Vat).......... 84
— 82. *a-b*. Sautoirs (Angkor Vat).......... 84
c. Parure de cou (Angkor Vat).......... 84
d. Bracelet (Angkor Vat).......... 84
— 83. Apsaras (Prah Pithu).......... 84
— 84. Tevoda en cariatide. Perron sud de la terrasse des éléphants (Angkor Thom).......... 87
— 85. *a*. Détail d'un bas-relief du Bayon.......... 89
— *b-c*. Détails de bas-reliefs d'Angkor Vat.......... 89
— 86. Détail d'un bas-relief d'Angkor Vat.......... 88
— 87. Main en bronze trouvée à Angkor Thom.......... 90
— 88. Détail d'un bas-relief du Bayon.......... 88
— 89. Détail d'un bas-relief d'Angkor Vat.......... 90
— 90. Fragment de bas-relief d'Angkor Vat.......... 93
— 91. — — — 90
— 92. Fragment de fronton du Bayon.......... 93
— 93. Hevajra (Bantéay Kdei), hauteur 0 m. 29.......... 94
— 94. Nâga de Prah Vihear.......... 96

Dessins 95. Nâga de la terrasse royale de Prah Palilay 96
— 96. Fragment de buddha sous nâga (brousse d'Angkor) 98
— 97. A. Lion gargouille (Pre Rup) 101
B. Fragment de tête de lion (Bakong) 101
— 98. Schéma du lion du sanctuaire central de Pre Rup 101
— 99. Garuda de la partie centrale de la terrasse des éléphants (Angkor Thom) ... 104
— 100. Ornement décorant la poitrine d'un buddha d'Angkor Vat (3e étage) 109
— 101. Dessin du collier d'un buddha d'Angkor Vat (3e étage) 109
— 102. Dessin pour un motif de console en forme de Garuda 111
— 103. Console en bois sculpté (Garuda stylisé) 111
— 104. Motif décoratif en queue de nâga 112
— 105. Décor d'un demi-tympan de pagode 112
— 106. Motif en papier et clinquant ornant les catafalques 113
— 107. Tête de Yeak 115
— 108. Reachisey 115
— 109. Tête de cheval décorant un montant d'échelle (Vat Kandal Chrom-Kompong Cham) 118

ILLUSTRATIONS [1]

			Planches
Photo	1.	Fausse porte (Pre Rup)	I
—	2.	Tableau de baie (Bayon)	I
—	3.	Soubassement de Prah Palilay	I
—	4.	Linteau inachevé (Pre Rup)	I
—	5.	Décor de doucine (Piédestal du Bakheng)	I
—	6.	Pilastre du Palais Royal d'Angkor Thom	II
—	7.	— — — — —	II
—	8.	Pilastre du Prasat Khna Sen Keo (Cliché Direction des Arts Cambodgiens)	III
—	9.	Pilastre du Khleang d'Angkor Thom	III
—	10.	Panneau et pilastre du Sanctuaire sud de Bantéay Srei (Cliché Direction des Arts Cambodgiens)	III
—	11.	Bande verticale à sinusoïde (Phum Prasat)	III
—	12.	Bande verticale à rinceaux (Phum Prasat) (Cliché de l'auteur)	III
—	13.	Bande verticale à deux tiges ascendantes (Prah Khan de Kompong Thom) Cliché D.A.C.	IV
—	14.	Pilastre du Prasat Khna Sen Keo (Cliché D.A.C.)	IV
—	15.	Bande verticale de Prah Kô	IV
—	16.	Bande verticale du Prah Khan de Kompong Thom (Cliché D.A.C.)	IV
—	17.	Panneaux et bande verticale du Baphuon	V
—	18.	Bande verticale (Bakheng)	IV
—	19.	Bande verticale (Bantéay Samre)	VI
—	20.	Bande verticale (Bakheng) (Cliché de l'auteur)	VI
—	21.	Bande verticale (Thommanon) (Cliché de l'auteur)	VI
—	22.	Pilastre (Bantéay Srei)	VI
—	22 *bis*.	Pilastre (Prah Pithu)	VI
—	23.	Pilastre (Angkor Vat)	V
—	24.	Pilastre (Khleang nord d'Angkor Thom)	VII
—	25.	Vantail de fausse porte (Ak Yom)	VI
—	26.	— — —	VII

1. Les clichés sans indication de provenance appartiennent à l'École Française d'Extrême-Orient.

Photo 27. Piédestal (Sambor Prei Kuk) VIII
— 28. Décor de muraille (Prah Khan de Kompong Thom) (Cliché D.A.C.) VIII
— 29. Bandeau (Prah Palilay) VIII
— 30. Piédestal (Prasat inédit au sud-ouest du Baray occidental de Siemreap) VIII
— 31. Frise (Bakong) IX
— 32. Bandeau de moulure (Baphuon) IX
— 33. Frise (Prasat Thma Dap) IX
— 34. Décor d'un demi-fronton (Angkor Vat) IX
— 35. Piédestal (Sambor Prei Kuk) X
— 35 *bis*. Lotus décorant la base de la Porte des morts (Angkor Thom) XII
— 36. Lotus cueillis par des éléphants (Porte des morts) (Angkor Thom) X
— 37. Lotus supportant des apsaras (Bayon) XI
— 38. Linteau de Svai Pream (Roluos) X
— 39. Motif central d'un linteau du Prasat Saupheap (Cliché de l'auteur) XII
— 40. Bas-relief de la terrasse des éléphants (Angkor Thom) X
— 41. Dvarapala (Prah Kô) XII
— 42. Buddha sur un trône de lotus XII
— 43. Chapiteau de pilier (Prasat Khna Sen Keo) (Cliché D.A.C.) XI
— 44. Epi de faîtage d'un stûpa XII
— 45. About de tuile (Prah Kô) XII
— 46. Rosace (Chausay Tevada) XIII
— 47. Rosace (Bantéay Srei) XIII
— 48. Décor de fausse porte (Prasat Kaek) XIII
— 49. Rosace (Prah Kô) XIII
— 50. Rosace (Nâga d'Angkor Vat) XIV
— 51. Pilastre de Hanchei (Cliché de l'auteur) XIV
— 52. Pilier d'un dais (Sambor Prei Kuk) XIV
— 53 Décor mural d'Angkor Vat XV
— 54. — — XV
— 55. — — XV
— 56. Fronton d'Angkor Vat XVI
— 57. Bas-relief du Bayon (Cliché Messner) XVI
— 58. Kala central d'un linteau de Prah Palilay XVI
— 59. Linteau de Bantéay Srei XVI
— 60. — de Trapeang Phong XVII
— 61. — d'un Prasat de la région de Roluos XVII
— 62. Kala sur une façade de Prah Kô XVII
— 63. — — — de Bantéay Srei XVII
— 64. Angle de Prah Thkol (Kompong Thom) XVII
— 65. Kala derrière un nâga d'Angkor Vat XVIII

Photo 66. Kala central d'un linteau de Pré Rup.......... XVIII
— 67. — — — du Bayon.......... XVIII
— 68. Stylisation du motif du Kala (Angkor Vat).......... XIX
— 69. Stylisation du motif du Kala (Pagode moderne).......... XIX
— 70. Kala ornant un casque de guerrier (Terrasse des éléphants).......... XX
— 71. Linteau de Sambor Prei Kuk.......... XIX
— 72. — — —.......... XX
— 73. Linteau de Svai Pream (Roluos).......... XX
— 74. Linteau du Prasat Sneng (Battambang).......... XX
— 75. About d'encadrement de fronton (Bantéay Srei).......... XX
— 76. Angle de façade du sanctuaire nord (Bantéay Srei).......... XXI
— 77. About d'encadrement de fronton (Bakheng).......... XXII
— 78. — — — (Vestige inédit près du Bakheng).... XX
— 79. Nâga d'extrémité de balustrade (Bantéay Samre).......... XXI
— 80. Linteau d'Ak Yom.......... XXII
— 81. Linteau de Prasat Kuk Po.......... XXII
— 82. Linteau trouvé dans la brousse près d'Angkor Vat.......... XXII
— 83. Linteau de Bantéay Srei.......... XXII
— 84. Fronton de Bantéay Srei.......... XXIII
— 85. Frise de garudas (Angkor Vat).......... XXIII
— 86. Linteau de Bantéay Srei.......... XXIV
— 87. Linteau trouvé dans la brousse d'Angkor.......... XXIV
— 88. Fronton de Bantéay Srei.......... XXIV
— 89. Linteau du Prasat Sasar Sdam (Damdek).......... XXV
— 90 Linteau de Bantéay Samre.......... XXIV
— 91. Frise de hamsa (Prah Palilay).......... XXIV
— 92. Linteau du Mébon oriental.......... XXV
— 93. Pilastre de Thommanon.......... XXVI
— 94. Pilastre de Prah Khan (Angkor).......... XXVI
— 95. Décor de pilier (Angkor Vat).......... XXVI
— 96. Fronton d'Angkor Vat.......... XXVI
— 97. Demi-fronton d'Angkor Vat.......... XXVII
— 98. Façades de l'avant-corps du sanctuaire central (Bantéay Srei).......... XXVIII
— 99. Sanctuaires de Bantéay Srei.......... XXVII
— 100. Détail d'une tour de Bantéay Srei.......... XXVIII
— 101. Tour centrale d'Angkor Vat.......... XXVIII
— 102. Massif central d'Angkor Vat.......... XXIX
— 103. Linteau du Prasat Daun Sô (Roluos).......... XXIX
— 104. Linteau du Prasat Chrung (Angkor Thom).......... XXIX
— 105. Linteau du Prah Pithu.......... XXIX

Photo 106. About de fronton rectiligne (Bantéay Srei) XXIX
— 107. Porche ouest du Gopura est (Bantéay Srei) XXVIII
— 108. Buddha debout de Tuol Prah Theat (Kompong Speu) XXX
— 109. Buddha debout de Prey Krabas (Takeo) XXX
— 110. Statue féminine du Prasat Popil (Romduol) (Cliché Musée Guimet) XXX
— 111. Harihara (Prasat Andet), hauteur 1 m. 94 XXX
— 112. Vishnu (Rup Arak-Phnom Kulen) XXX
— 113. Çiva (Phnom Da), hauteur 3 m. 45 XXX
— 114. Tête de divinité (Phnom Da) XXXI
— 115. Brahma (Prasat Prei) XXXI
— 116. Statue d'homme — vue de face (Bakheng) XXXI
— 117. — — — vue de dos (Bakheng) XXXI
— 118. Brahma assis (Phnom Basset) (Cliché Musée Guimet) XXXII
— 119. Statue debout (Brousse d'Angkor) XXXII
— 120. Tête trouvée à Prah Kô, hauteur 0 m. 42 XXXIII
— 121. Tête (Prasat To), hauteur 0 m. 18 XXXIII
— 122. Tête (Angkor Thom) XXXIII
— 123. Tête (Brousse d'Angkor) XXXIII
— 124. Tête de divinité (Bassin d Angkor Thom) XXXIII
— 125. Statue de femme (Lolei) XXXIV
— 126. — — — (Région d'Angkor) XXXIV
— 127. Statue de femme (Prah Kô), hauteur 1 m. 11 XXXIV
— 128. Statue de femme (Prah Kô), hauteur 1 m. 05 XXXIV
— 129. Dvarapala sous niche (Prah Kô) XXXIV
— 130. Statue debout (Takeo) XXXV
— 131. Statue féminine (Région d'Angkor) XXXV
— 132. Dvarapala (Acrotère de Bantéay Srei) XXXV
— 133. Divinité (Acrotère de Bantéay Srei) XXXVI
— 134. Tête (Bantéay Srei) XXXVII
— 135. Tête trouvée dans la brousse d'Angkor Thom XXXVII
— 136. Statue féminine (Région d'Angkor) XXXVII
— 137. Buddha sur nâga (Région d'Angkor) XXXVI
— 138. — — — (Angkor Thom), hauteur 0 m. 96 XXXVI
— 139. — — — — (Angkor), hauteur 0 m. 90 (Cliché Musée Guimet) XXXVI
— 140. — — — — (Angkor Vat), hauteur 0 m. 63 XXXVI
— 141. Buddha assis (Bakheng) XXXVI
— 142. Tête de buddha trouvée à Ta Prohm XXXVII
— 143. Avalokiteçvara (Prah Khan-Angkor) XXXVII
— 144. Prajnaparamita (Prah Khan-Angkor) XXXVII
— 145. Statue féminine (Brousse d'Angkor) XXXVIII

Photo 146. Statue féminine trouvée à Prah Kô XXXVIII
— 146 *bis*. — — — Bantéay Kdei XXXVIII
— 147. Tête d'Avalokiteçvara (Région d'Angkor) XXXVIII
— 148. Tête d'Avalokiteçvara (Prah Kô) hauteur 0 m. 23 XXXVIII
— 149. Bodhisattva irradiant (Cliché Musée Guimet) XXXIX
— 150. Bodhisattva debout (Brousse d'Angkor) XXXIX
— 150 *bis*. Buddha paré (bronze). Cliché D.A.C. XXXIX
— 151. Buddha sur nâga (Bayon), hauteur 3 m. 60 XXXIX
— 152. Buddha sur nâga trouvé à Angkor Vat) XXXIX
— 153. Buddha debout (Prah Khan-Angkor) XXXIX
— 154. Tête de buddha (Brousse d'Angkor), hauteur 1 m. 05 XXXVIII
— 155. Buddha couché (Bayon) XL
— 156. Tête sur une tour du Bayon XL
— 157. Alignement des devas devant la porte d'Angkor Thom XLI
— 158. Asura. Porte des morts. Angkor Thom XLI
— 159. Tête d'Asura (Prah Khan-Angkor) XLI
— 160. Chaussée des géants vue du Sud (Porte est du Prah Khan d'Angkor). XL
— 161. Géant polycéphale (Prah Khan-Angkor) (Cliché Messner) XLI
— 162. Dvarapala devant le Gopura ouest de Ta Prohm XLII
— 163. Dvarapala devant le Gopura nord de Prah Khan (Angkor) XLII
— 164. Dvarapala d'une entrée de Prah Khan (Angkor) XLII
— 165. Dvarapala du Prasat Kuk Po (Région d'Angkor) XLIII
— 166. Fragment de fronton du Prah Pithu XLII
— 167. Frise d'Apsaras (Prah Khan-Angkor) XLIII
— 168. Frise de la terrasse du Roi Lépreux (Angkor Thom) XLIII
— 169. Vue d'ensemble de la terrasse du Roi Lépreux (Angkor Thom) XLIII
— 170. Tevoda (Bayon) XLIII
— 171. Ascète en extase (Prah Kô) XLIV
— 172. Statue de bossu (Bayon) XLIV
— 173. Corps de Brahmadatta (Région d'Angkor) XLIV
— 174. Tête de Brahmadatta — XLIV
— 175. — — — — — XLIV
— 176. Tête de princesse (Angkor Thom) XLIV
— 177. Bas-relief (Angkor Thom) XLV
— 178. Bas-relief (Angkor Thom) XLV
— 179. Bas-relief (Bayon) (Cliché Messner) XLV
— 180. Bas-relief (Bayon) XLV
— 181. Danseuses royales (Phnom-Penh) (Cliché D.A.C.) XLVI
— 182. Danseuse à jupe longue (Bantéay Srei) XLVI
— 183. Buddha assis (Bakheng) XLVI

Photo 184. Tête de buddha (Angkor Thom) XLVI
— 185. Tête de l'époque du Bayon........ XLVI
— 186. Coiffure royale, vue par derrière (Pre Rup)........ XLVII
— 187. Tête brahmanique (Bakheng)........ XLVI
— 188. Fragment de bas-relief (Brousse d'Angkor Thom)........ XLVII
— 189. Tympan de fronton (Bantéay Srei)........ XLVII
— 190. Bas-relief trouvé à Angkor Vat........ XLVII
— 191. Fragment de fronton (Prah Pithu)........ XLVIII
— 192. Apsara (Bayon) XLVII
— 193. Tevoda (Tour centrale d'Angkor Vat)........ XLVIII
— 194. Mokot de danseuse royale (Cliché D.A.C.)........ XLVIII
— 195. Tevoda (Prah Khan-Angkor)........ XLVIII
— 196. Statue trouvée à Ta Prohm........ XLIX
— 197. Fragment d'un groupe (Koh Ker), hauteur 1 m. 46........ XLIX
— 198. Le roi Paramavisnuloka sur son trône (Angkor Vat)........ XLIX
— 199. Dharma et Citragupta, assesseurs de Yama (Angkor Vat)........ XLIX
— 200. Bas-relief (Bayon)........ L
— 201. Frise de tevodas (Brousse d'Angkor Thom)........ XLVIII
— 202. Bas-relief d'Angkor Vat........ L
— 203. Bas-relief d'Angkor Vat........ L
— 204. Bas-relief du Bayon........ L
— 205. Bas-relief d'Angkor Vat........ LI
— 206. Bas-relief du Baphuon........ LI
— 207. Base de pilier (Entrée est du Bayon)........ LI
— 208. — — — — LI
— 209. Bas-relief d'Angkor Vat........ LII
— 210. Bas-relief du Bayon........ LII
— 211. Fronton du Prah Pithu........ LII
— 212. Fragment de linteau (Sambor Prei Kuk)........ LII
— 213. Bas-relief du Vat Kos (Takeo)........ LIII
— 214. Fragment de statue colossale en bronze (Mébon occidental-Angkor).... LII
— 215. Nâga de Koh Ker........ LIII
— 216. Nâga de Neak Pean........ LIII
— 217. Nâga d'Angkor Vat........ LIII
— 218. Nâga de Bantéay Samre........ LIII
— 219. Nâga de Beng Mealea........ LIII
— 220. Nâga de Prah Khan (Angkor)........ LIII
— 221. Nâgas de Prah Palilay LIV
— 222. Nâga du pont du Stung Toch........ LIV
— 223. Nâga avec Garuda (Prah Khan-Kompong Svai) (Cliché D.A.C.) LIV

Photo 224. Nâga porté par les géants (Prah Khan-Angkor Thom) LIV
— 225. Acrotère du Prah Pithu LIV
— 226. Nâga en bronze (Bantéay Srei) LIV
— 227. — — — LIV
— 228. Lions sur échiffres (Angkor Vat) LV
— 229. Lion de Bakong LV
— 230. Lion du Bakheng LV
— 231. Lion trouvé dans la brousse d'Angkor Thom LV
— 232. Lions de Bantéay Samre LV
— 233. Lions du perron de la terrasse d'accès d'Angkor Vat LVI
— 234. Lions de la terrasse d'accès du Bayon LV
— 235. Lion de Prah Khan (Angkor) LV
— 236. Éléphant de la 2e terrasse du Mébon oriental LVI
— 237. Extrémité sud de la terrasse des éléphants (Cliché Messner) LVI
— 238. Éléphant tricéphale de la Porte des Morts (Angkor Thom) LVI
— 239. Ganeça (Prasat Bak-Koh Ker) LVI
— 240. Garuda de la muraille d'enceinte de Prah Khan (Angkor) (Cliché Messner). LVII
— 241. Garuda de la porte de Bantéay Kdei LVII
— 242. Garuda de Koh Ker LVII
— 243. Divinité sur un trône à hamsa (Prasat Kuk Don), hauteur o m. 785 LVII
— 244. Nandin (Chau Say Tevada) LVIII
— 245. Galerie sud du cloître cruciforme d'Angkor Vat LVIII
— 245 *bis*. Buddha en bois (Angkor Vat) LVIII
— 246. Tevoda en prière (Angkor Vat) LIX
— 247. Porte du Vat Phusi (Luang Prabang) LVIII
— 248. Porte du Vat Visun (Luang Prabang) LIX
— 248 *bis*. Pilier de pagode cambodgienne) (Cliché D.A.C.) LIX
— 249. Porte du Vat Damnak (Siemreap) (Cliché de l'auteur) LXI
— 250. Piédestal d'un buddha (Cloître du Vat Benchama Bopit-Bangkok) (Cliché de l'auteur) LXII
— 251. Panneau décoratif ornant un piédestal de buddha (Vat Sangké-Battam-
— bang (Cliché D.A.C.) LX
— 252. Char funéraire (Enterrement d'un chef de bonzerie) LXI
— 253. Char funéraire (Enterrement à Angkor Vat) LXI
— 254. Découpage de troncs de bananiers par les bonzes préparant une fête LXII
— 254 *bis*. Pilastre moderne (Vat Damrei Sa-Battambang) (Cliché de l'auteur).... LXII
— 255. Cercueil d'un chef de bonzerie d'Angkor Vat LXI
— 256. Cercueil d'un chef de bonzerie d'Angkor Vat LXII
— 257. Stûpa moderne d'après Bantéay Srei LXII
— 258. Base de stûpa moderne d'après Bantéay Srei LXII

Photo 259. Peinture murale du Vat Kompong Tralach (Cliché D.A.C.) LX
— 259 *bis*. Rama sur son char conduisant l'armée des singes LXIII
— 260. Ravana dans son palais LXIV
— 261. Le singe Hanuman LXIV
— 262. Rama et Ravana LXIV
— 263. Chaire à prêcher (Pagode d'Angkor Vat) LXIII

TABLE DES MATIÈRES

Pages

I. Décor 9

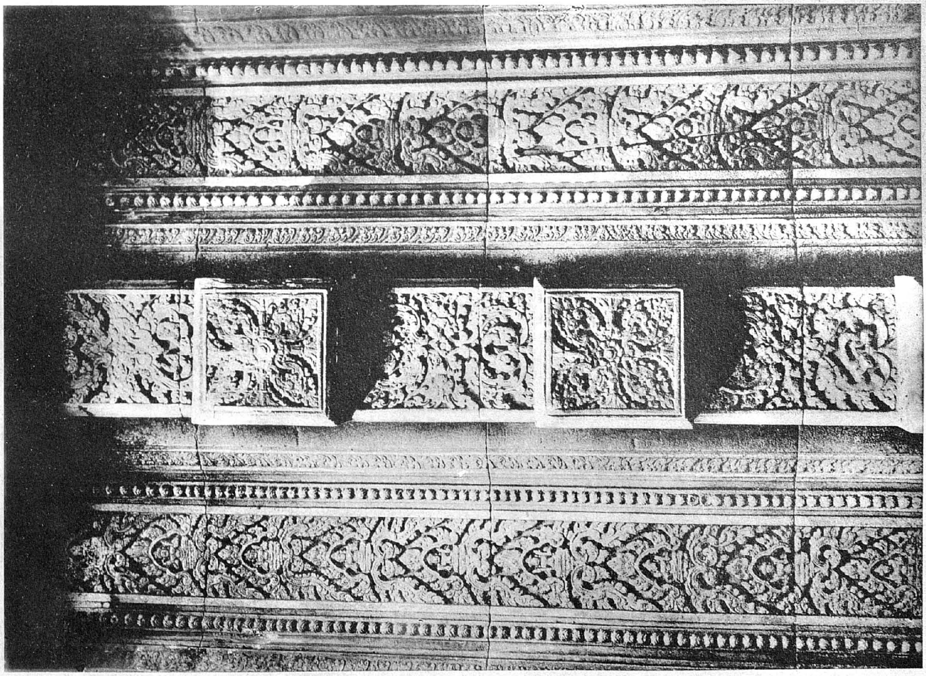
II. Sculpture 53

III. L'Art khmer moderne 108

Références bibliographiques 121

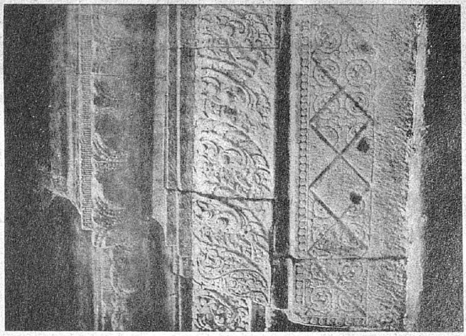
Illustrations 123

IMPRIMERIE PROTAT FRÈRES, MACON
NOVEMBRE 1951
DÉPOT LÉGAL 4e TRIMESTRE 1951
N° D'ORDRE CHEZ L'IMPRIMEUR : 5379
N° D'ORDRE CHEZ L'ÉDITEUR : 53

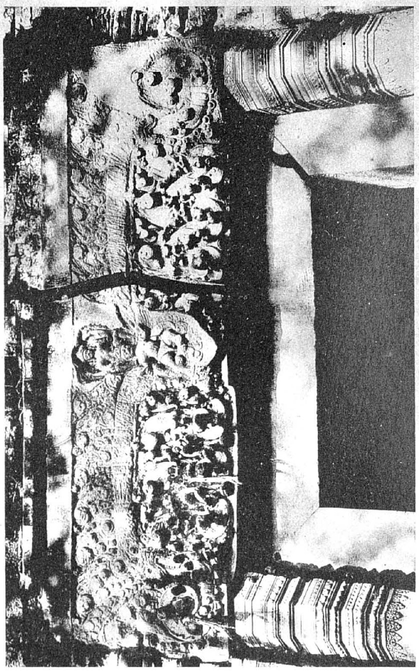


1. - Fausse porte (Pre Rup).

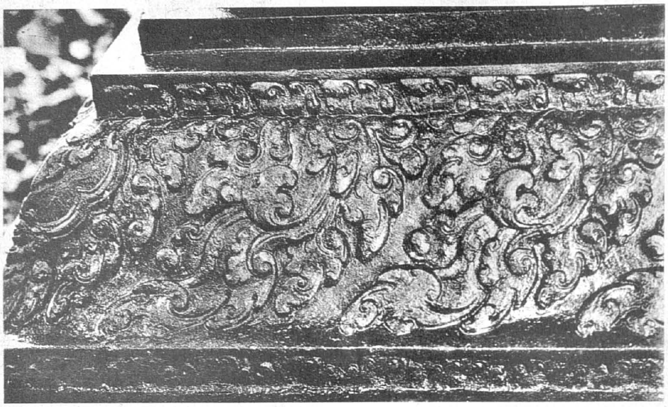
2. - Tableau de baie (Bayon).



3. - Soubassement de Prah Palilay.



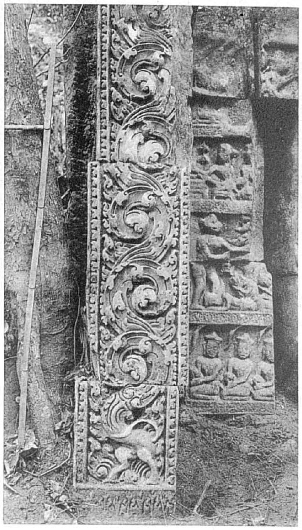
4. - Linteau inachevé (Pre Rup).



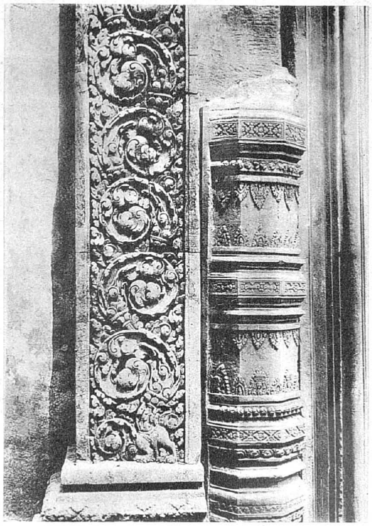
5. - Décor de doucine (Piédestal du Bakheng).

6. - Pilastre du Palais Royal d'Angkor Thom.

7. - Pilastre du Palais Royal d'Angkor Thom.

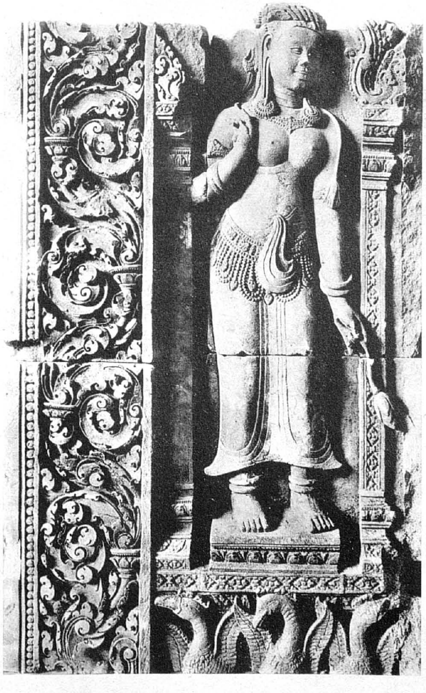


8. - Pilastre du Prasat Khna Sen Keo.



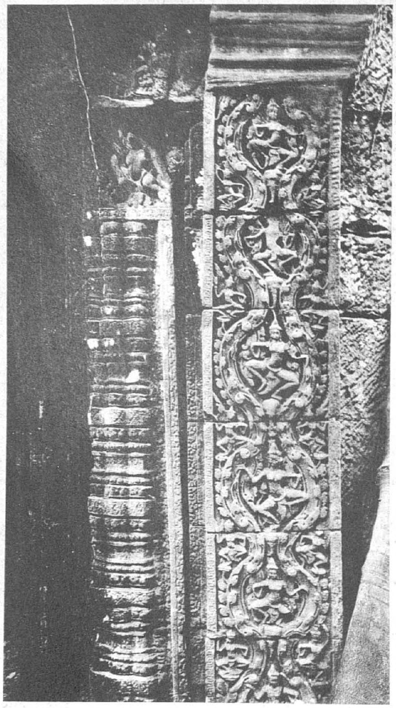
9. - Pilastre du Khleang d'Angkor Thom.

11. - Bande verticale à sinusoïde (Phum Prasat).

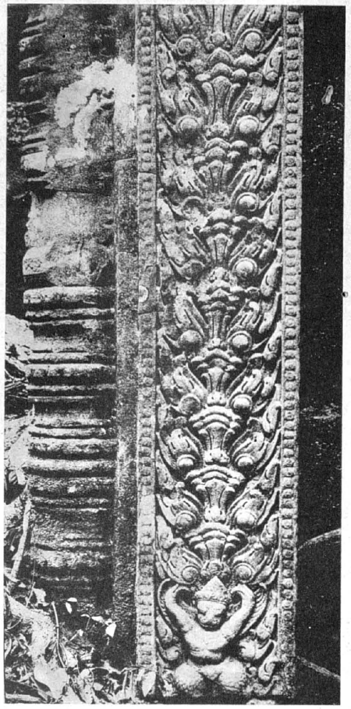


10. - Panneau et pilastre du Sanctuaire sud de Bantéay Srei.

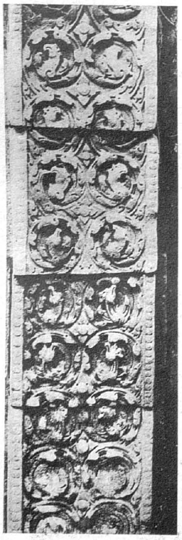
12. - Bande verticale à rinceaux (Phum Prasat).



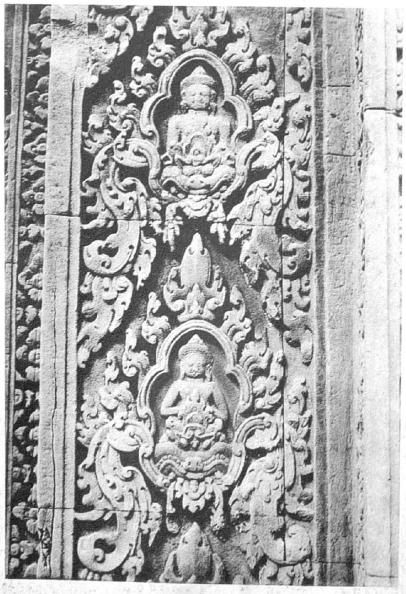
13. - Bande verticale à deux tiges ascendantes (Prah Khan de Kompong Thom).



16. - Bande verticale du Prah Khan de Kompong Thom.

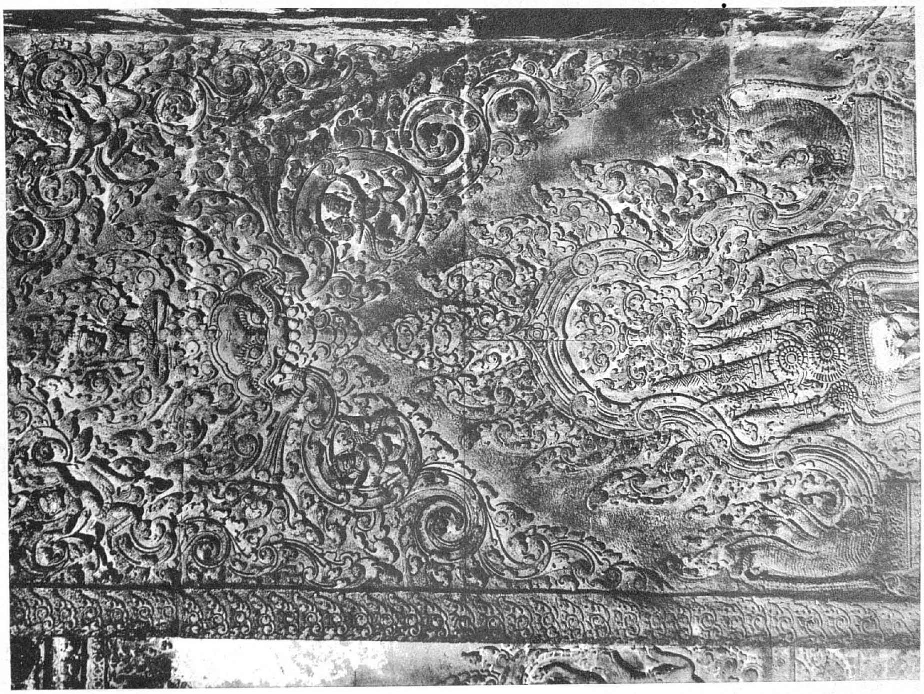


14. - Pilastre du Prasat Khna Sen Keo.

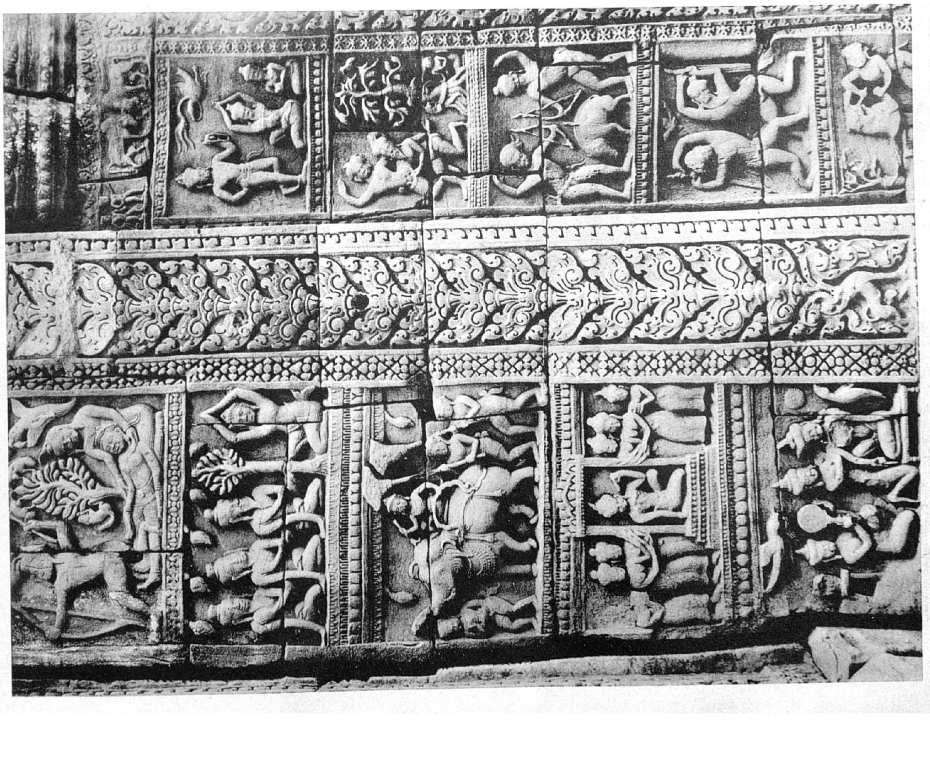


18. - Bande verticale de Bakheng.

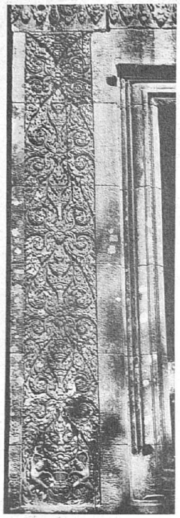
15. - Bande verticale de Prah Kô.



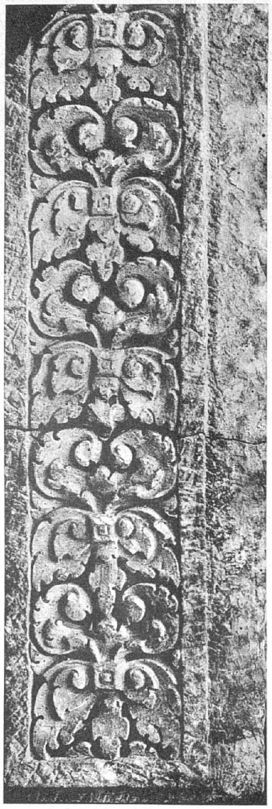
23. - Pilastre (Angkor Vat).



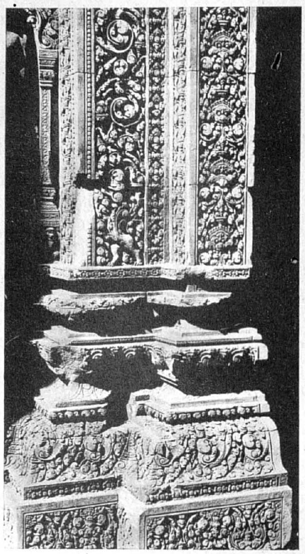
17. - Panneaux et bande verticale du Baphuon.



19. - Bande verticale
(Bantéay Samre).



25. - Vantail de fausse porte
(Ak Yom).



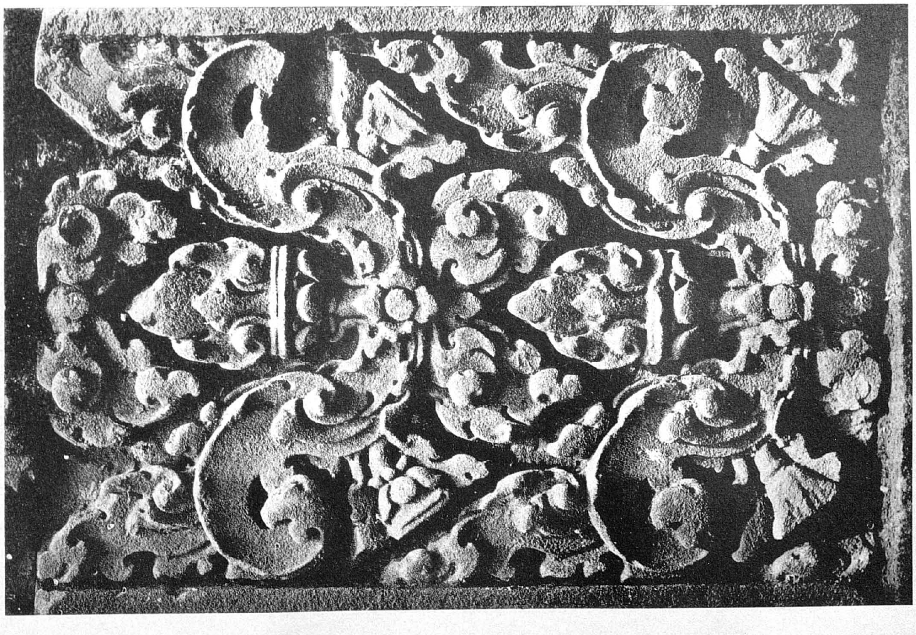
22. - Pilastre (Bantéay Srei).

21. - Bande verticale
(Thommanon).

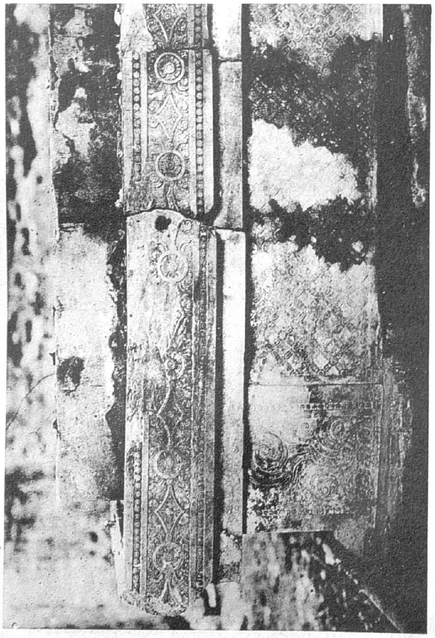
22 bis. - Pilastre (Prah Pithu).

20. - Bande verticale
(Bakheng).

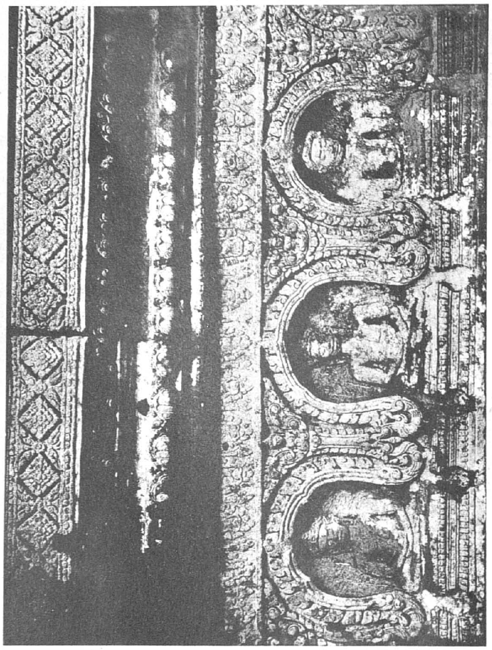
26. - Vantail de fausse porte (Ak Yom).



24. - Pilastre (Khleang nord d'Angkor Thom).

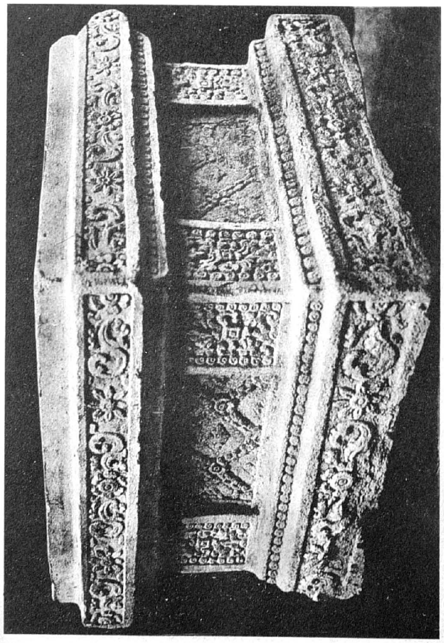


27. - Piédestal (Sambor Prei Kuk).

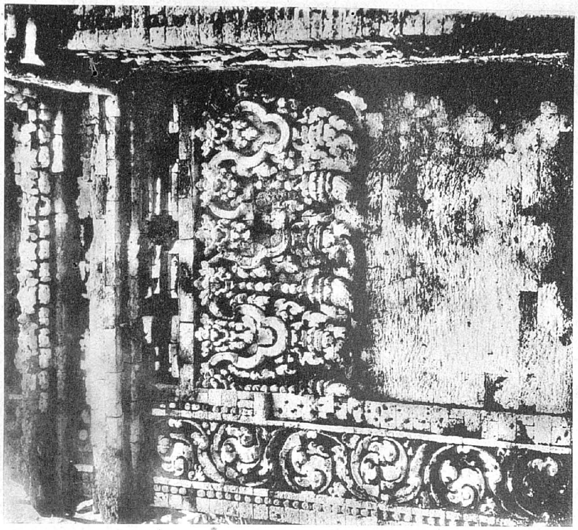


28. - Décor de muraille (Prah Khan de Kompong Thom).

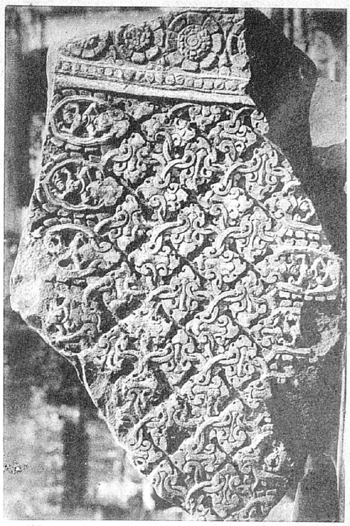
29. - Bandeau (Prah Palilay).



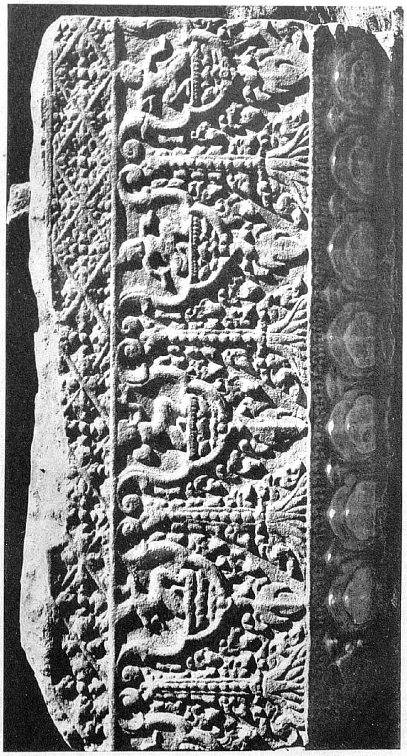
30. - Piédestal (Prasat inédit au sud-ouest du Baray occidental de Siemreap).



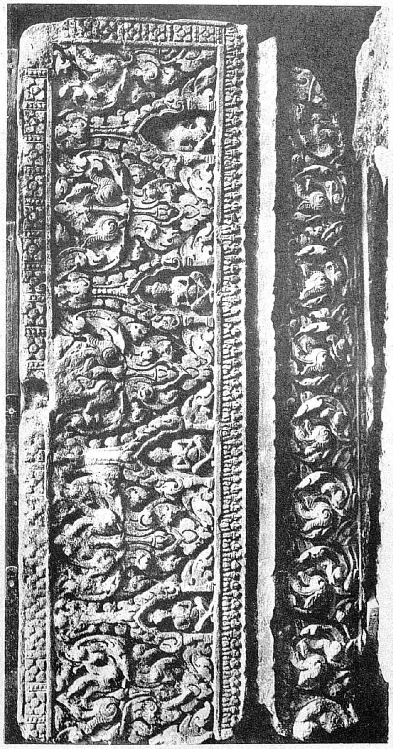
33. - Frise (Prasat Thma Dap).



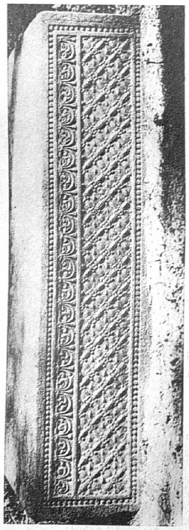
34. - Décor d'un demi-fronton (Angkor Vat).



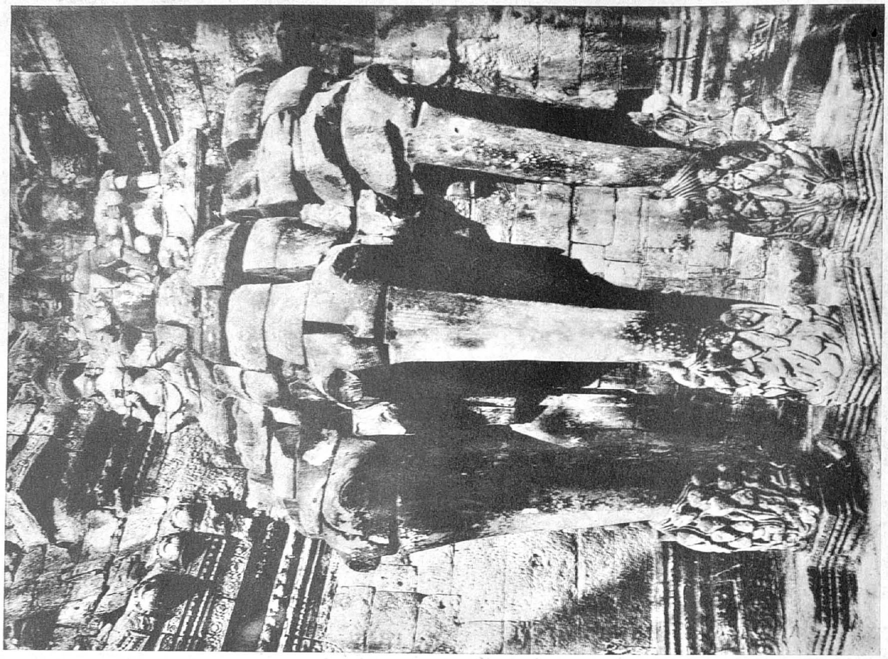
31. - Frise (Bakong).



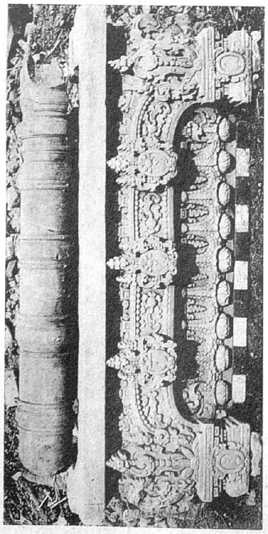
32. - Bandeau de moulure (Baphuon).



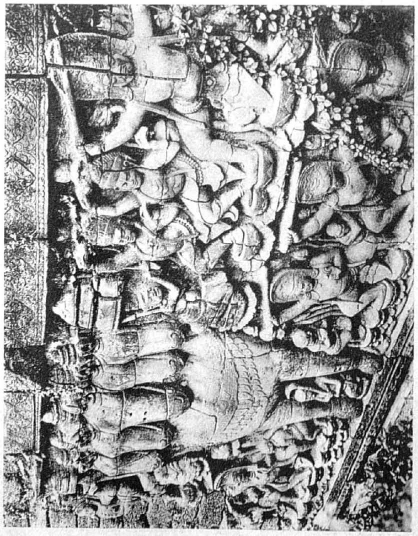
35. - Piédestal (Sambor Prei Kuk).



36. - Lotus cueillis par des éléphants (Porte des Morts. Angkor Thom).

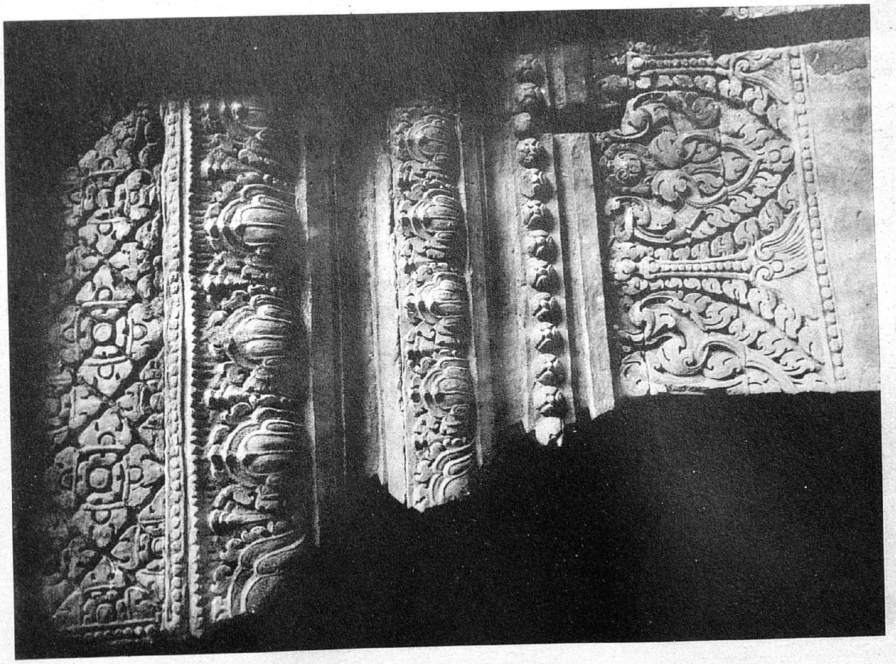


38. - Linteau de Svai Pream (Roluos).

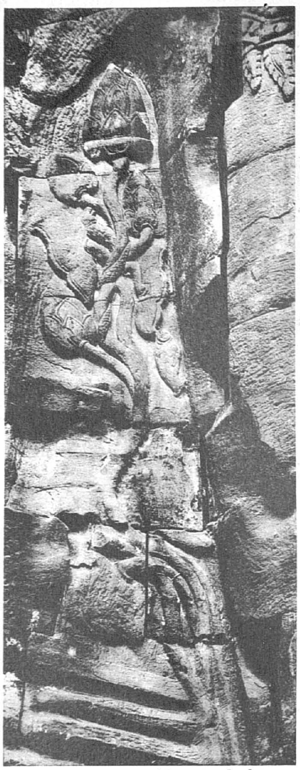


40. - Bas-relief de la terrasse des éléphants (Angkor-Thom).

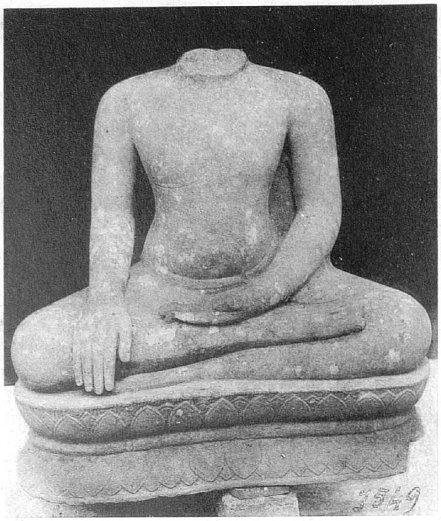
37. - Lotus supportant des apsaras (Bayon).



43. - Chapiteau de pilier (Prasat Khna Sen Keo).

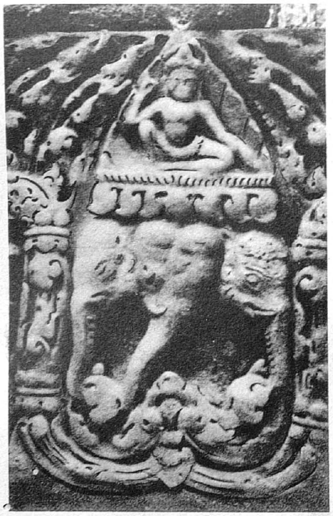


35 bis. - Lotus décorant la base de la Porte des Morts (Angkor Thom).

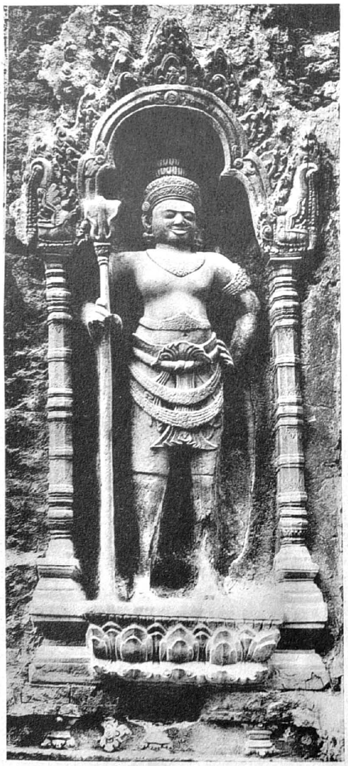


42. - Buddha sur un trône de lotus.

44. - Epi de faîtage d'un stûpa.



39. - Motif central d'un linteau du Prasat Saupheap.

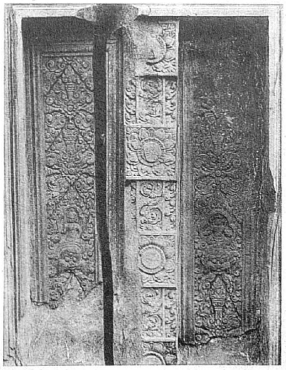


41. - Dvarapala (Prah Kô).

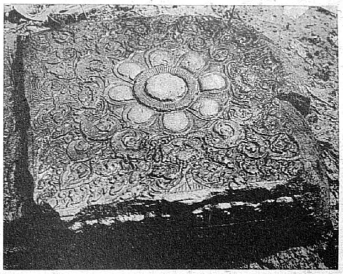
45. - About de tuile (Prah Kô).

49. - Rosace (Prah Kô).

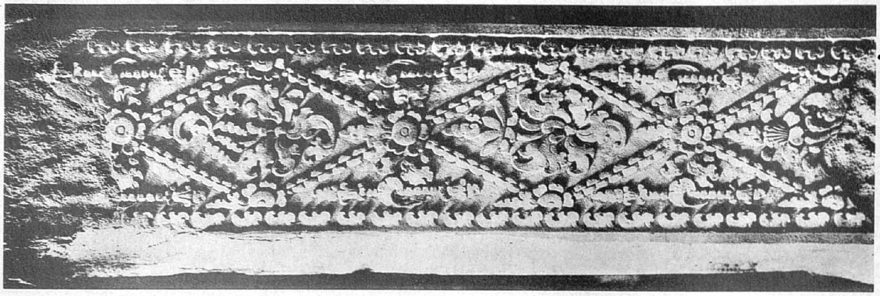
46. - Rosace (Chausay Tevada).



48. - Décor de fausse porte (Prasat Kaek).

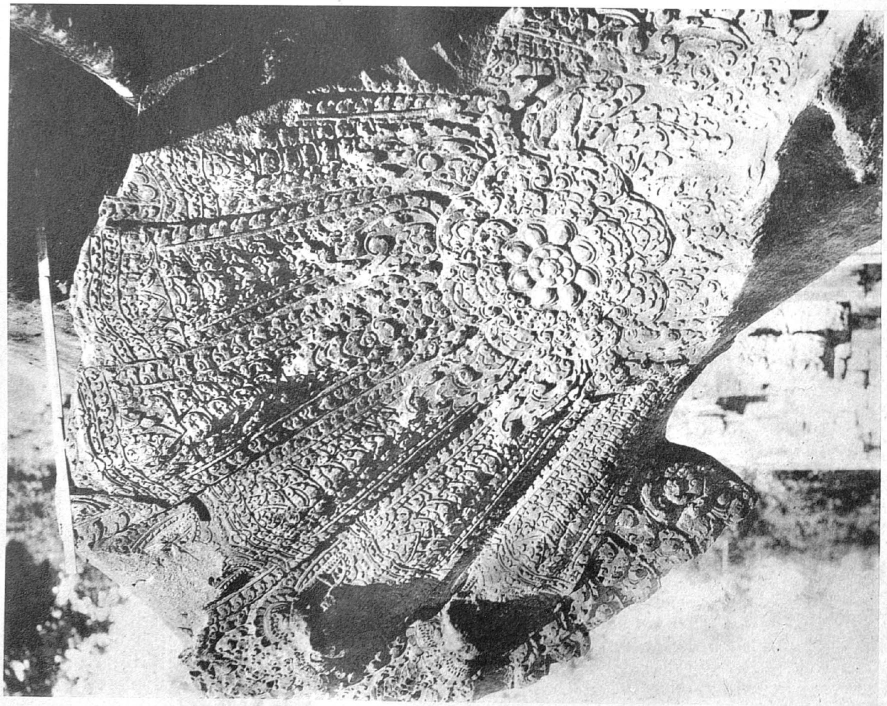


47. - Rosace (Bantéay Srei).

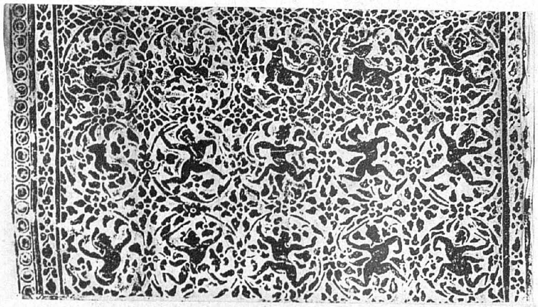


52. - Pilier d'un dais (Sambor Prei Kuk).

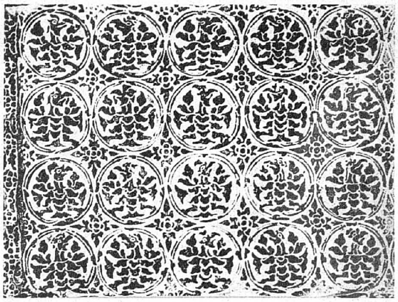
51. - Pilastre de Hanchei.



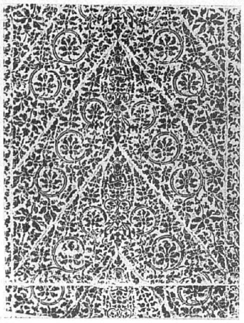
50. - Rosace (Nâga d'Angkor Vat).



53 a. - Décor mural d'Angkor Vat.

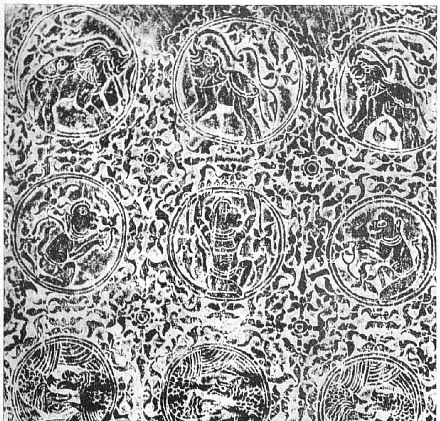


54 a. - Décor mural d'Angkor Vat.

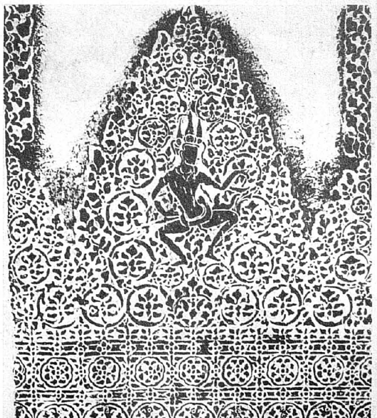


53 b. - Décor mural d'Angkor Vat.

53 c. - Décor mural d'Angkor Vat.

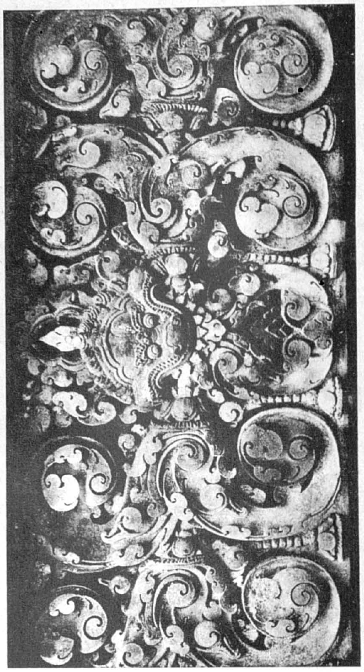


54 b. - Décor mural d'Angkor Vat.

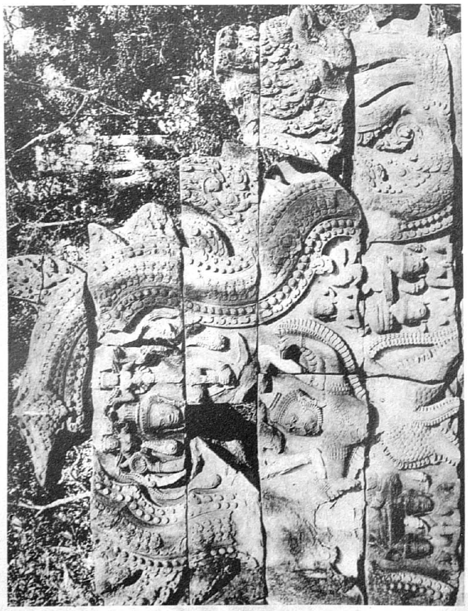


55. - Décor mural d'Angkor Vat.

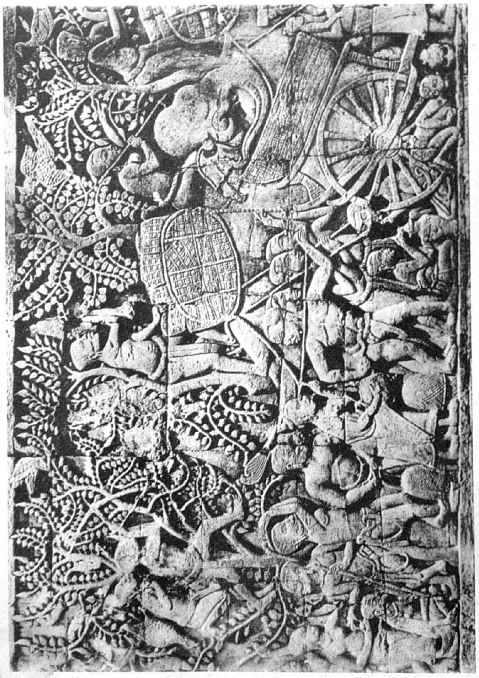
58. - Kala central d'un linteau de Prah Palilay.



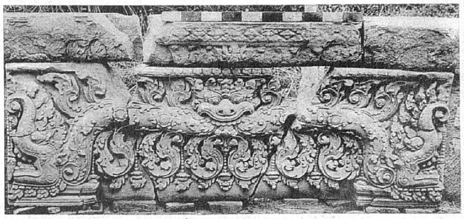
59. - Linteau de Bantéay Srei.



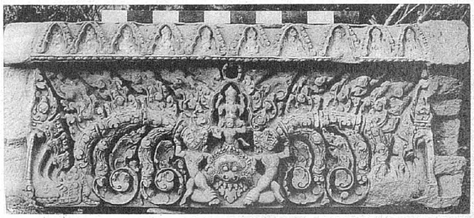
56. - Fronton d'Angkor Vat.



57. - Bas-relief du Bayon.



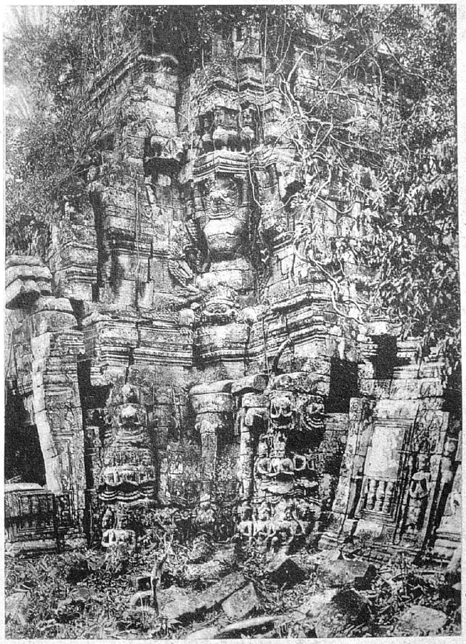
60. - Linteau de Trapeang Phong.



61. - Linteau d'un Prasat de la région de Roluos.

62. - Kala sur une façade de Prah Kô.

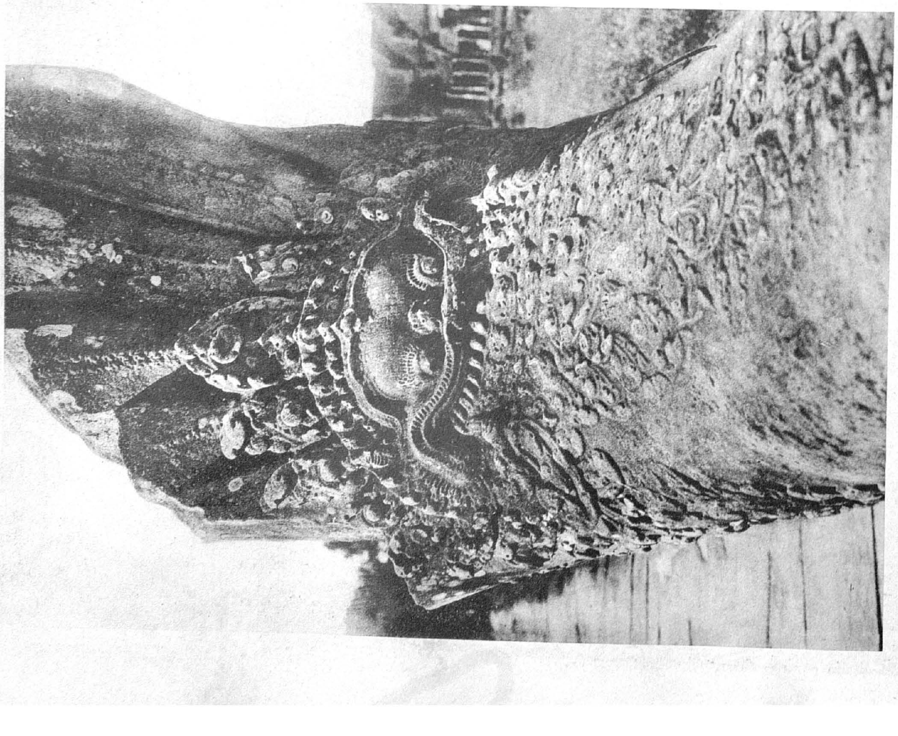
63. - Kala sur une façade de Bantéay Srei.



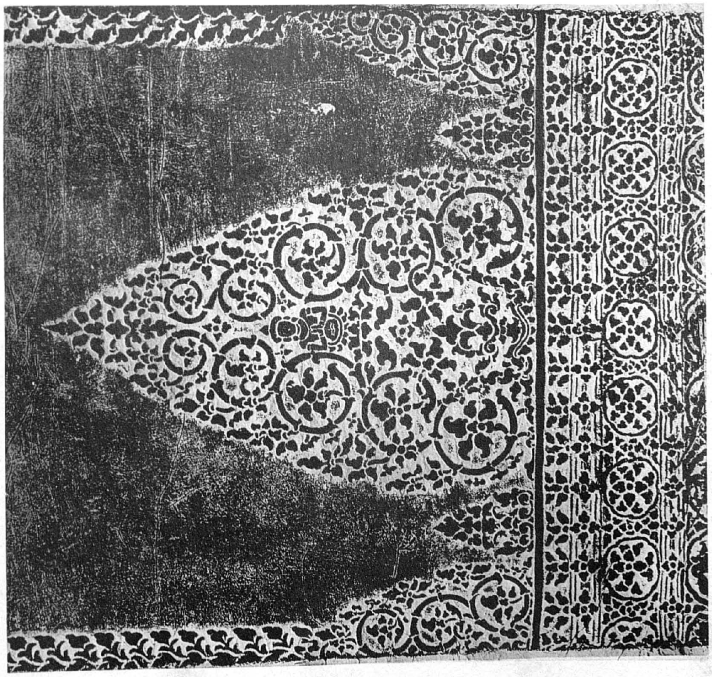
64. - Angle de Prah Thkol (Kompong Thom).

66. - Kala central d'un linteau de Pre Rup.

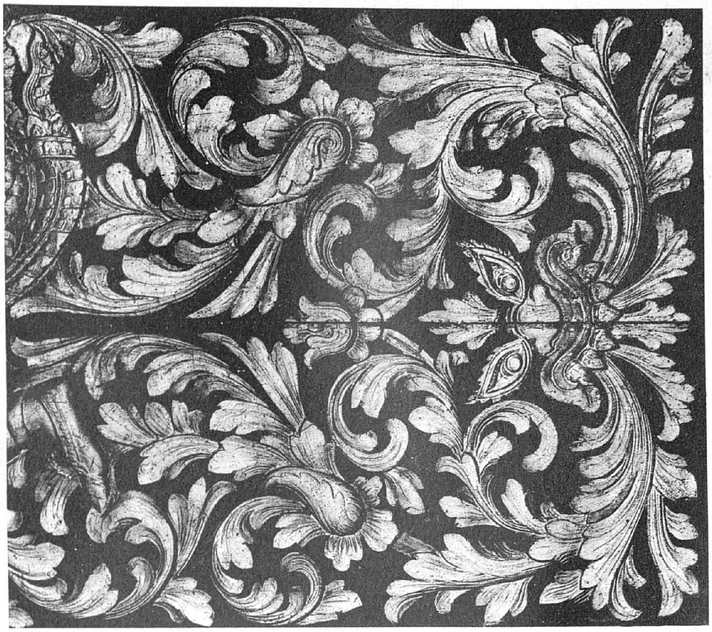
67. - Kala central d'un linteau du Bayon.



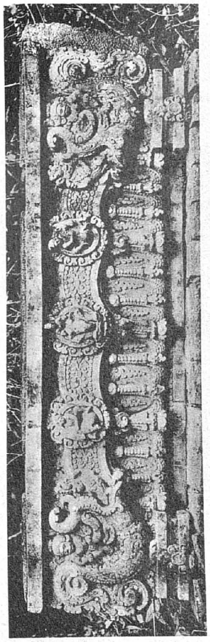
65. - Kala derrière un nâga d'Angkor Vat.



68. - Stylisation du motif du Kala (Angkor Vat).

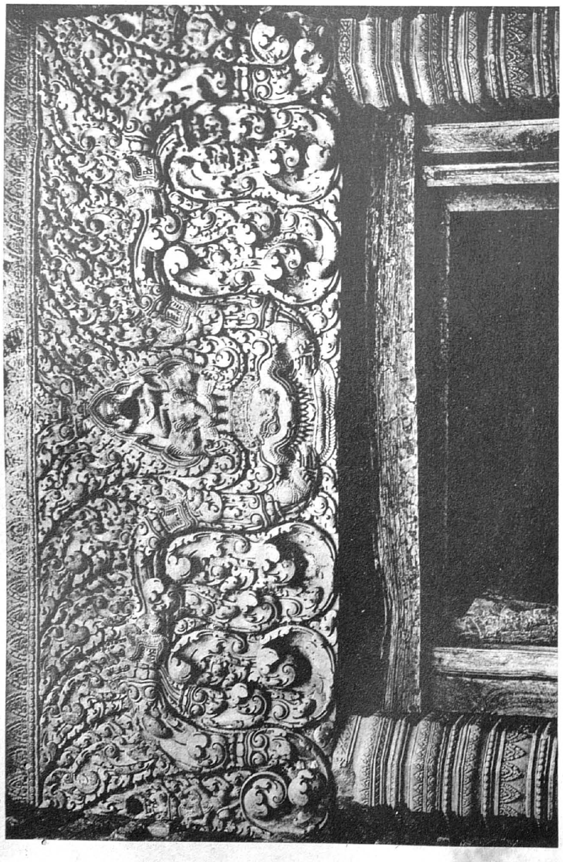


69. - Stylisation du motif du Kala (Pagode moderne).



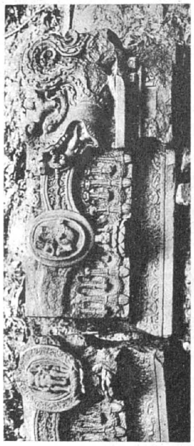
71. - Linteau de Sambor Prei Kuk

70. - Kala ornant un casque de guerrier (Terrasse des éléphants).



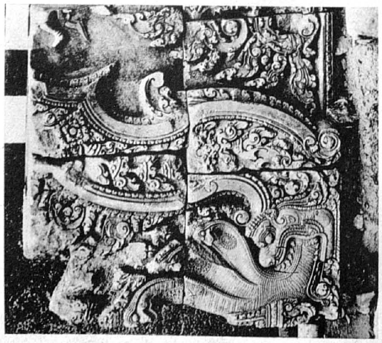
74. - Linteau du Prasat Sneng (Battambang).

78. - About d'encadrement de fronton (Vestige inédit près du Bakheng).

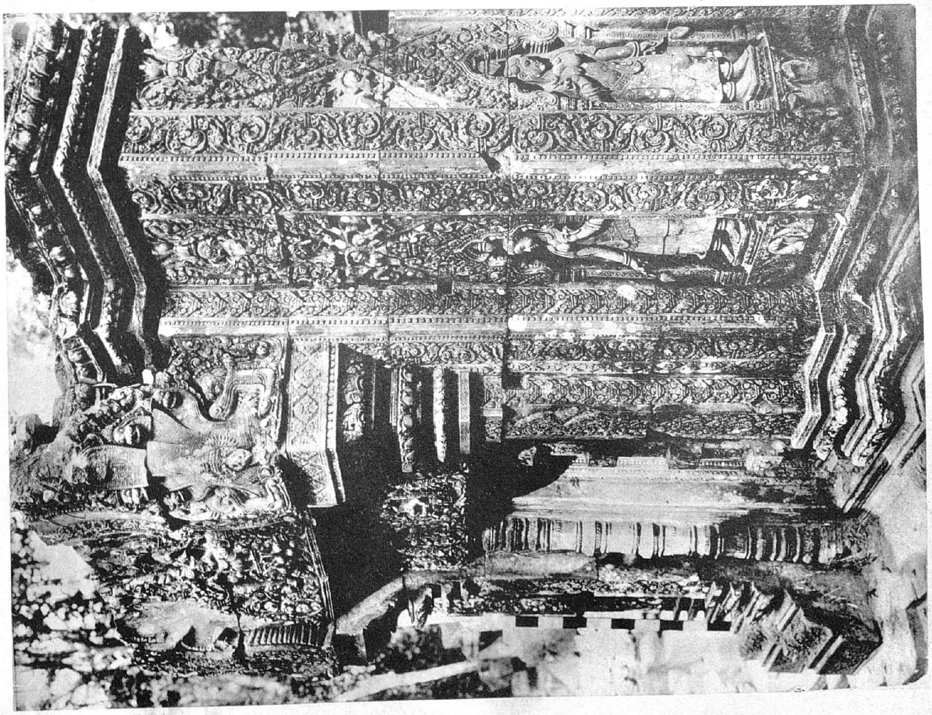


72. - Linteau de Sambor Prei Kuk.

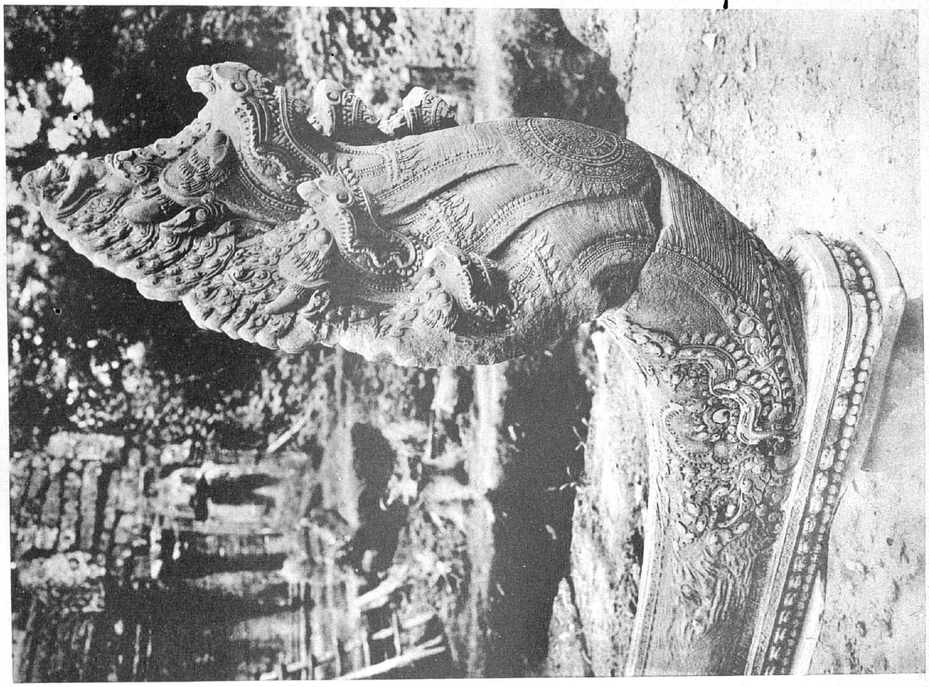
73. - Linteau de Svai Pream (Roluos).



75. - About d'encadrement de fronton (Bantéay Srei).

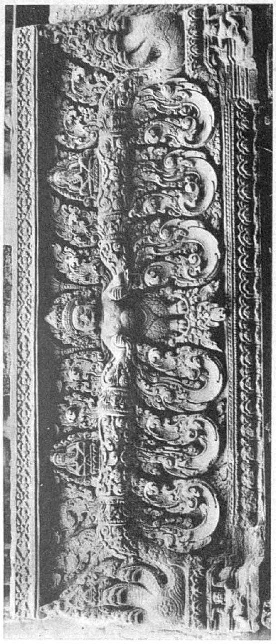


76. - Angle de façade du sanctuaire nord (Bantéay Srei).

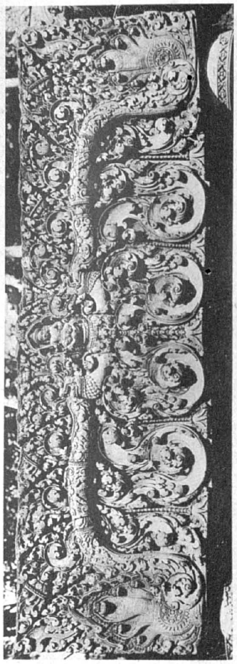


79. - Nâga d'extrémité de balustrade (Bantéay Samre).

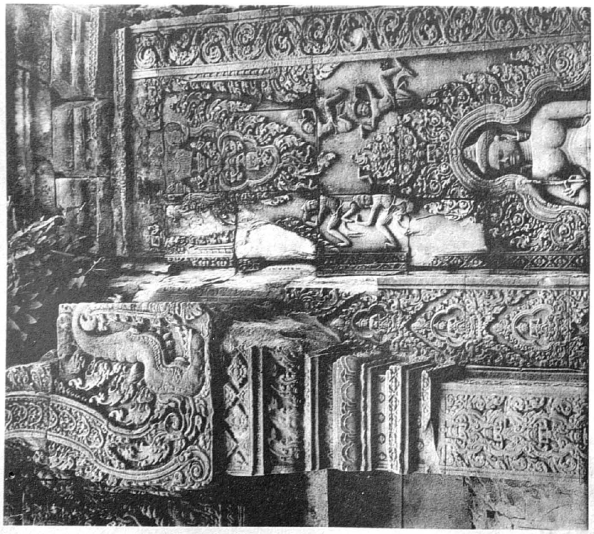
81. - Linteau de Prasat Kuk Po.



82. - Linteau trouvé dans la brousse près d'Angkor Vat.



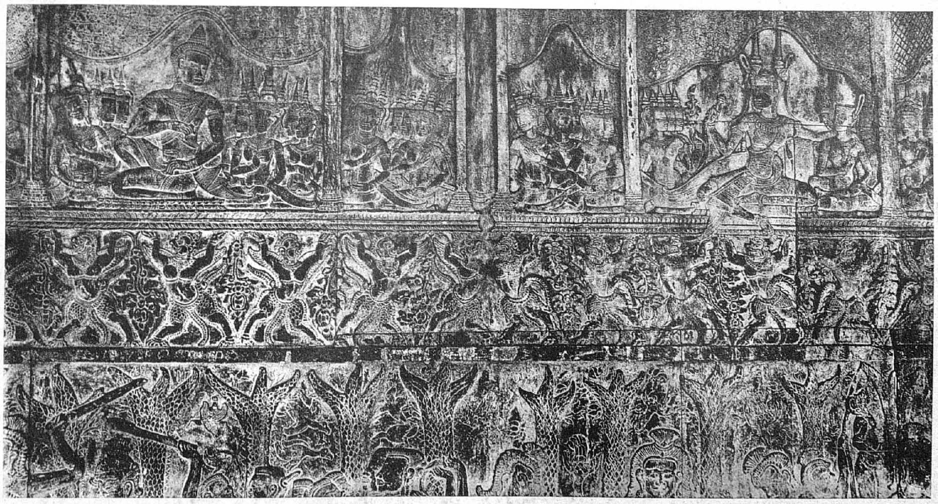
83. - Linteau de Bantéay Srei.



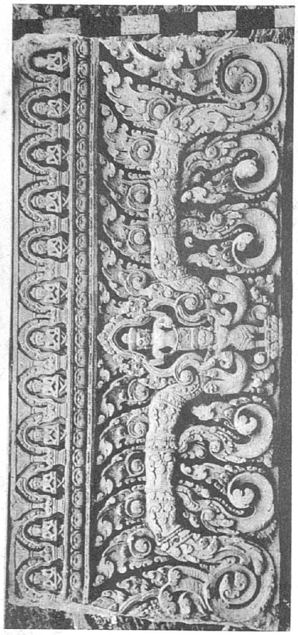
77. - About d'encadrement de fronton (Bakheng).

80. - Linteau d'Ak Yom.

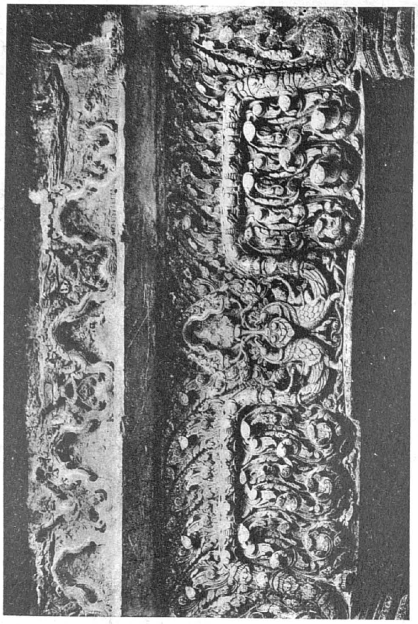
84. - Fronton de Bantéay Srei.



85. - Frise de garudas (Angkor Vat).

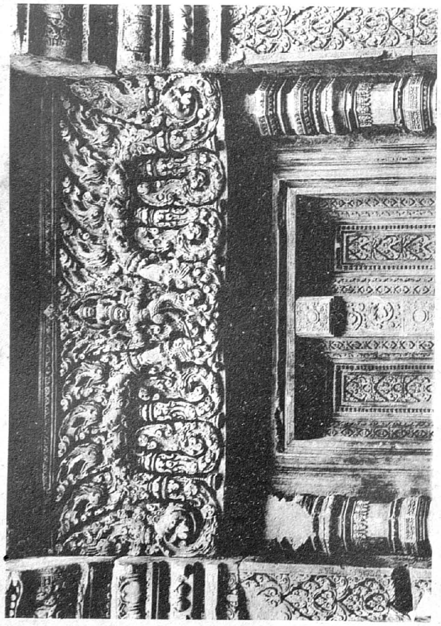


87. - Linteau trouvé dans la brousse d'Angkor.

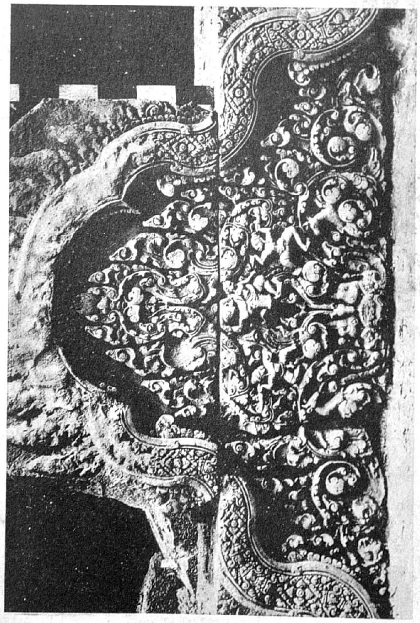


90. - Linteau de Bantéay Samre.

91. - Frise de hamsa (Prah Palilay).

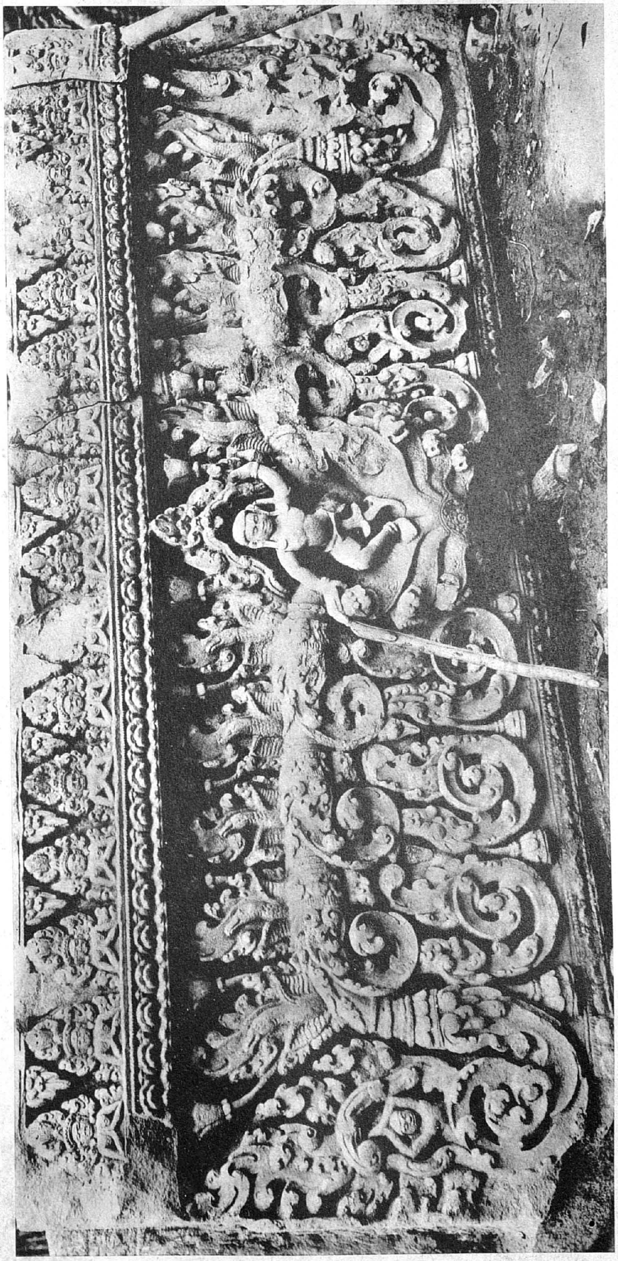


86. - Linteau de Bantéay Srei.

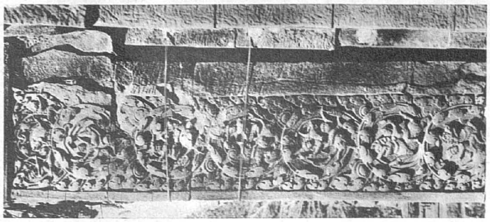


88. - Fronton de Bantéay Srei.

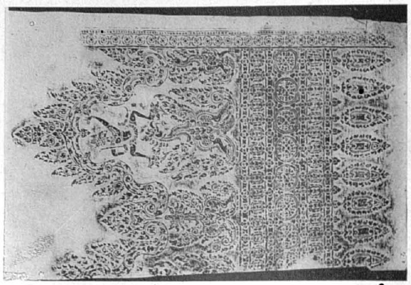
89. - Linteau du Prasat Sasar Sdam (Damdek).



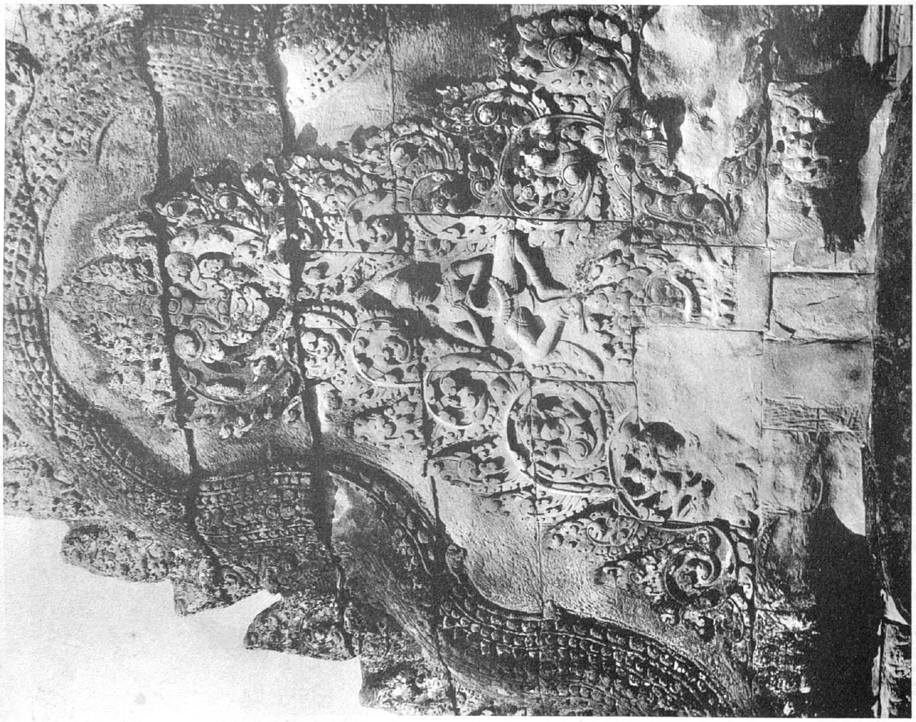
92. - Linteau du Mébon Oriental.



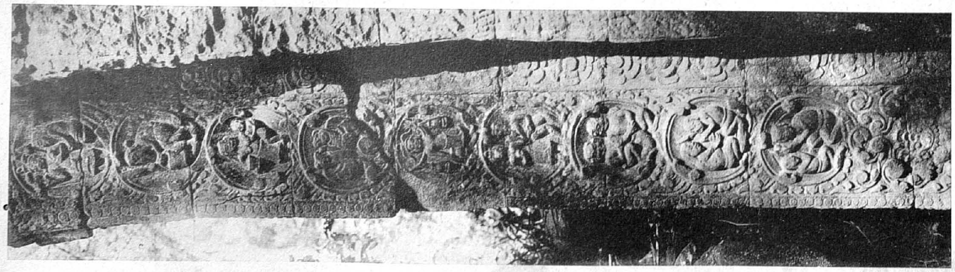
93. - Pilastre de Thommanon.



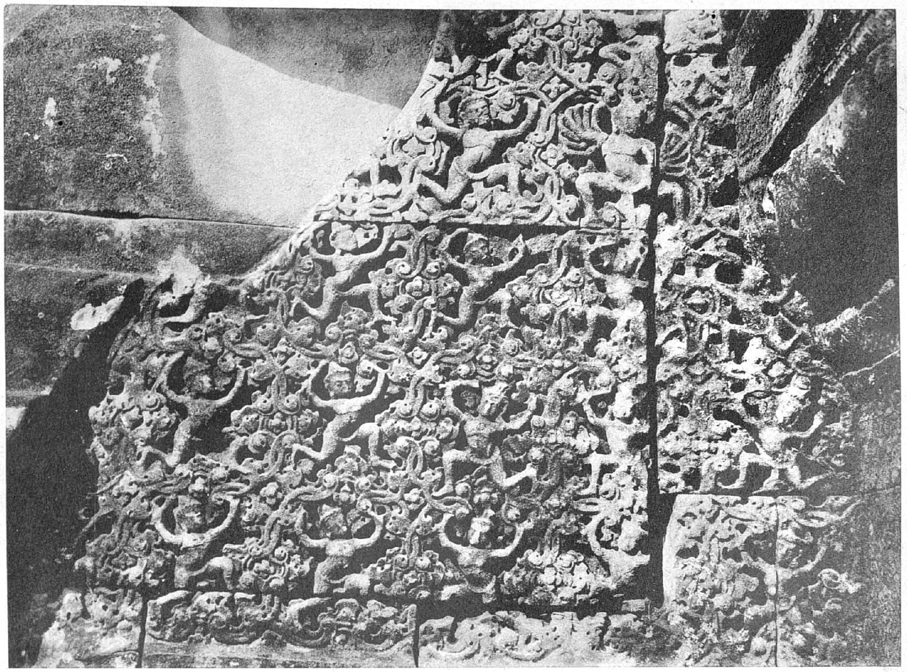
95. - Décor de pilier (Angkor Vat).



96. - Fronton d'Angkor Vat.



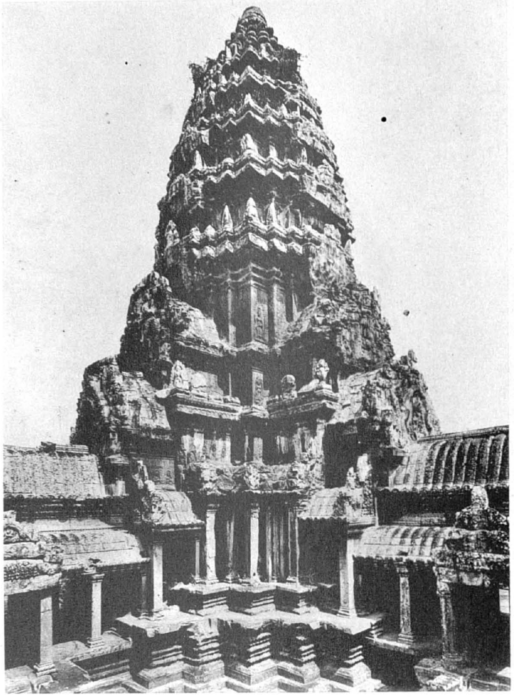
94. - Pilastre de Prah Khan (Angkor).



97. - Demi-fronton d'Angkor Vat.

99. - Sanctuaires de Bantéay Srei.

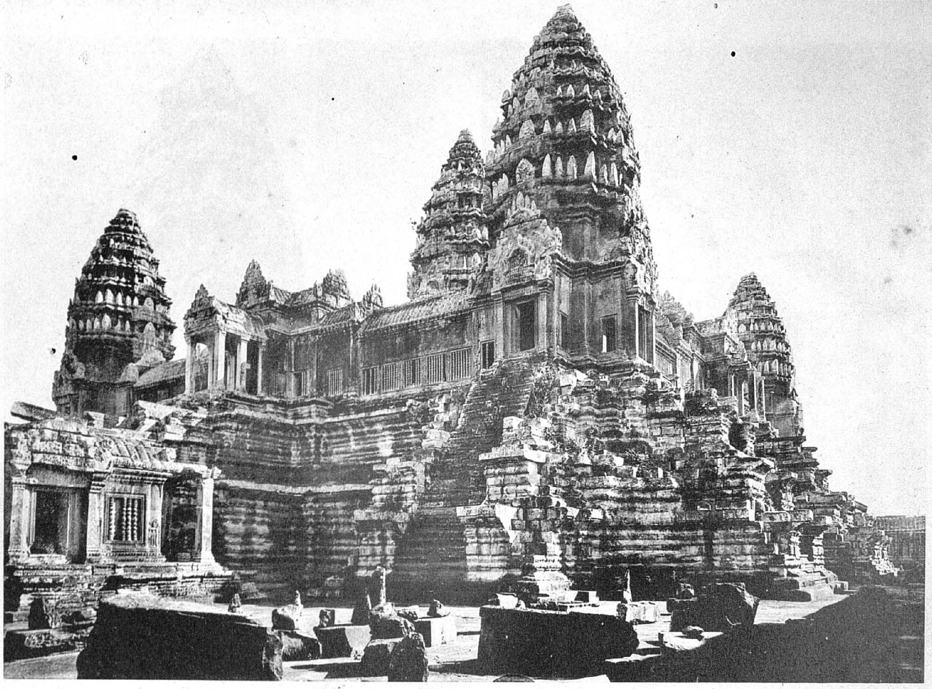
98. - Façades de l'avant-corps du sanctuaire central (Bantéay Srei).



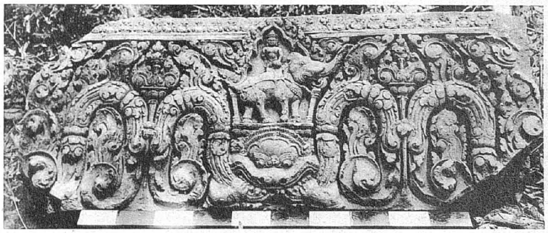
101. - Tour centrale d'Angkor Vat.

100. - Détail d'une tour de Bantéay Srei.

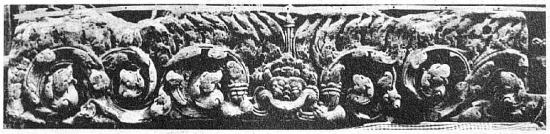
107. - Porche ouest du Gopura est (Bantéay Srei).



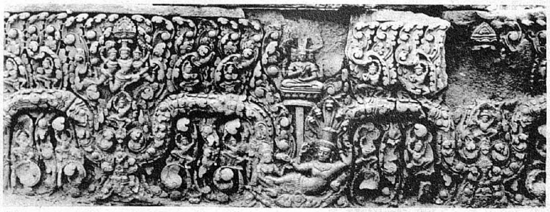
102. - Massif central d'Angkor Vat.



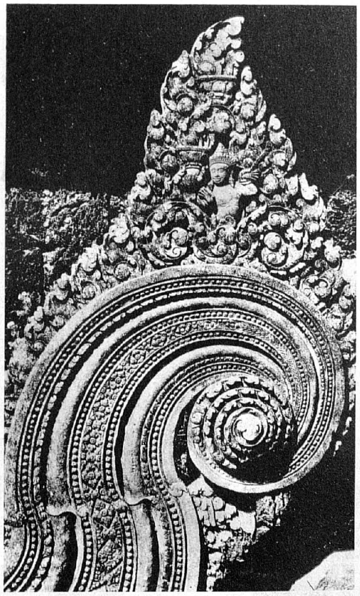
103. - Linteau du Prasat Daun Sô (Roluos).



104. - Linteau du Prasat Chrung (Angkor Thom).

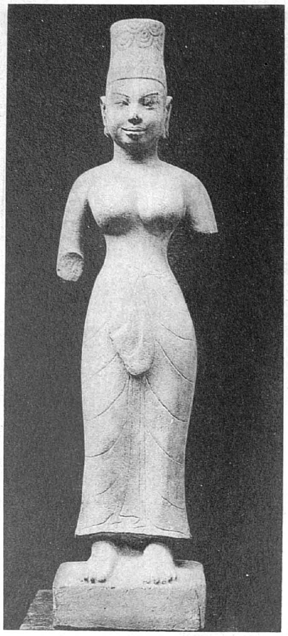


105. - Linteau du Prah Pithu.

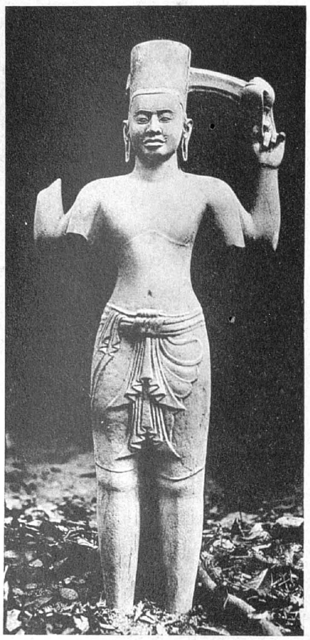


106. - About de fronton rectiligne (Bantéay Srei).

108. - Buddha debout de Tuol Prah Theat. (Kompong Speu).



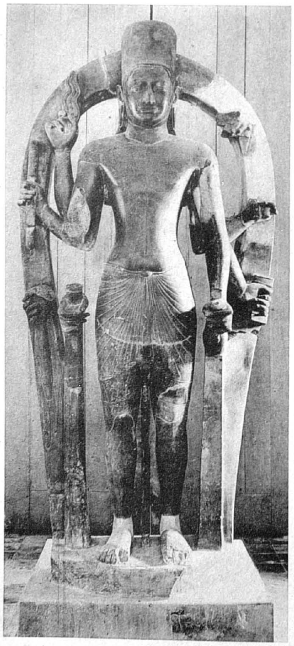
110. - Statue féminine du Prasat Popil (Romduol).



112. - Vishnu (Rup Arak-Phnom Kulen).

109. - Buddha debout Prey Krabas (Takeo).

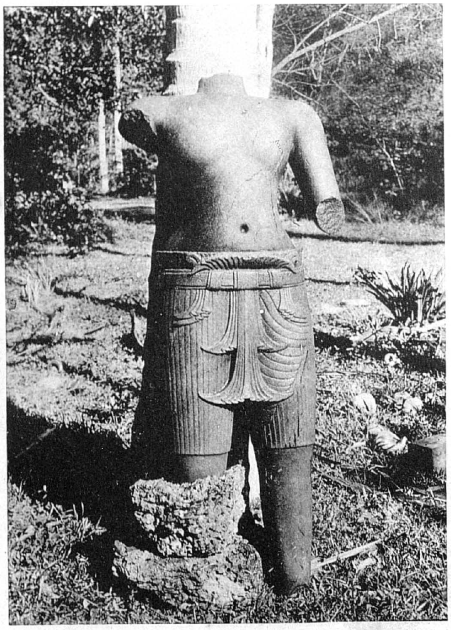
111. - Harihara (Prasat Andet).



113. - Çiva (Phnom Da).

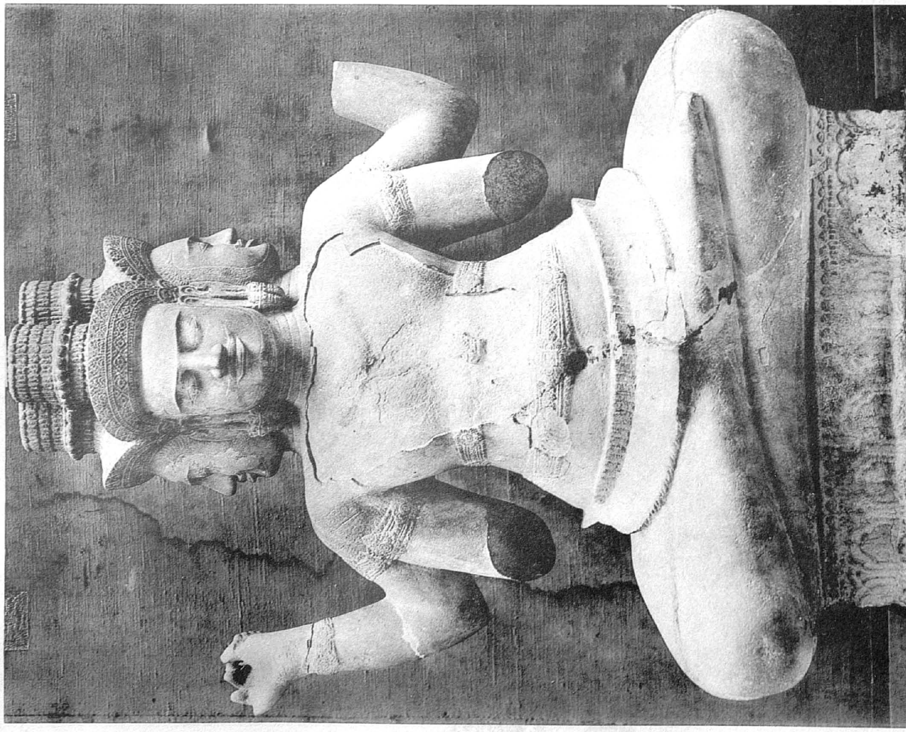
114. - Tête de divinité (Phnom Da).

115. - Brahma (Prasat Prei).



116. - Statue d'homme vue de face (Bakheng).

117. - Statue d'homme vue de dos (Bakheng).



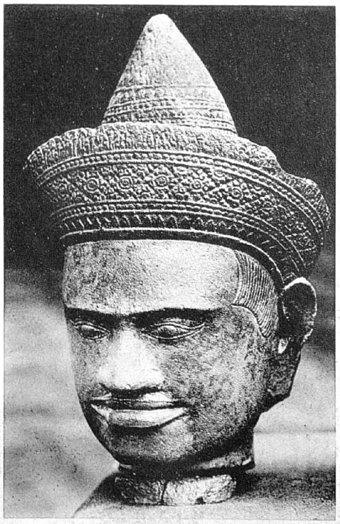
118. - Brahma assis (Phnom Basset).

119. - Statue debout (Brousse d'Angkor).

121. - Tête (Prasat To).

124. - Tête de divinité (Bassin d'Angkor Thom).

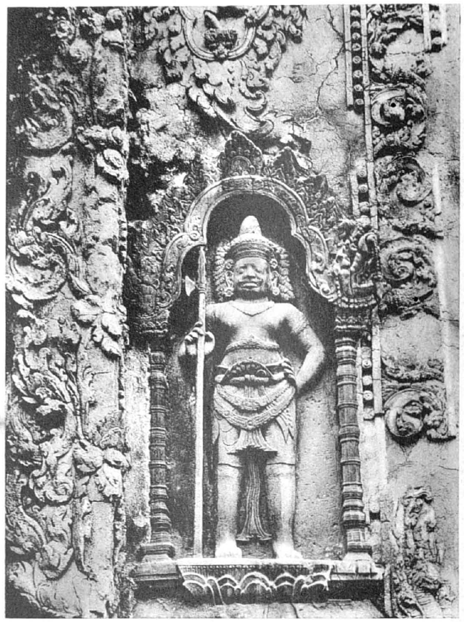
123. - Tête (Brousse d'Angkor).



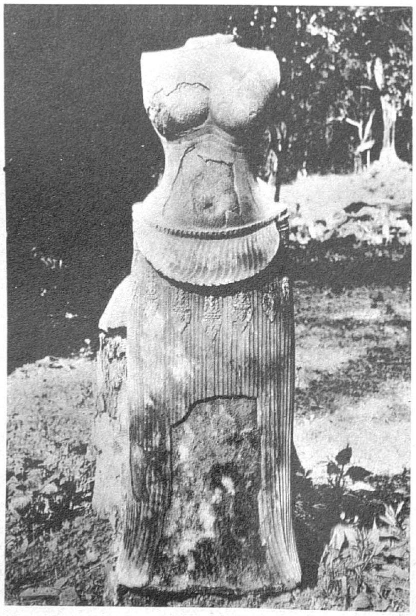
122. - Tête (Angkor Thom).

120. - Tête trouvée à Prah Kô.

125. - Statue de femme (Lolei).



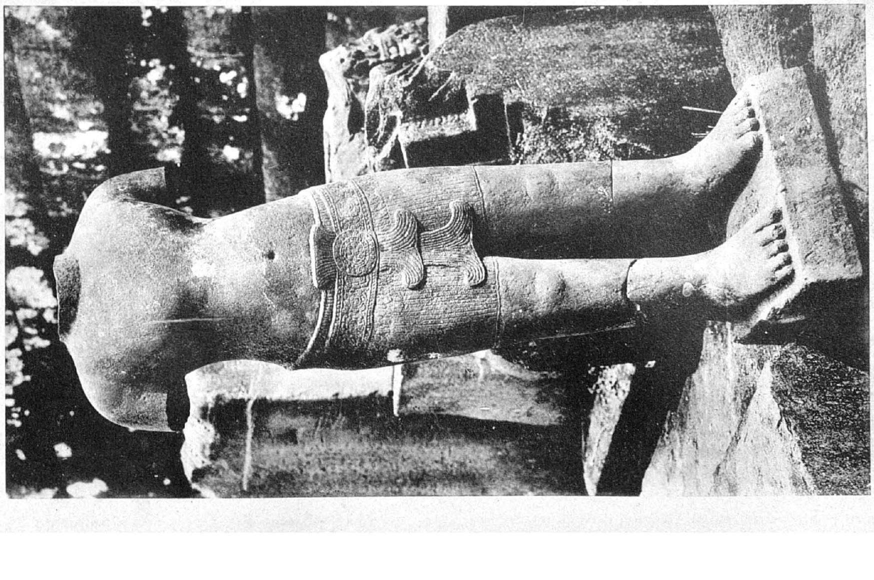
129. - Dvarapala sous niche (Prah Kô).



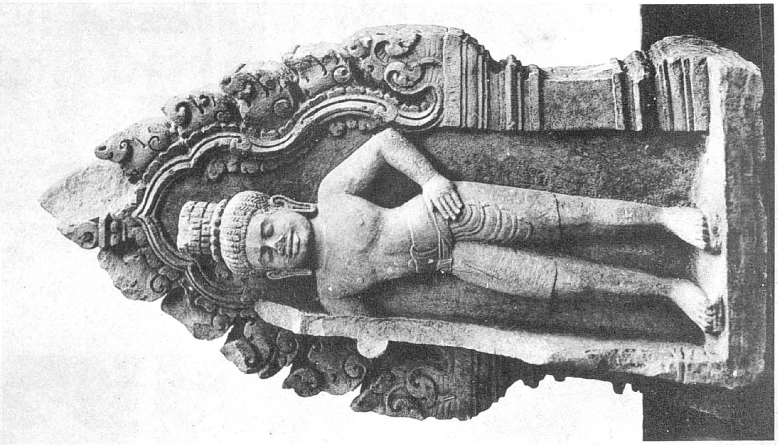
126. - Statue de femme (Région d'Angkor).

127. - Statue de femme (Prah Kô).

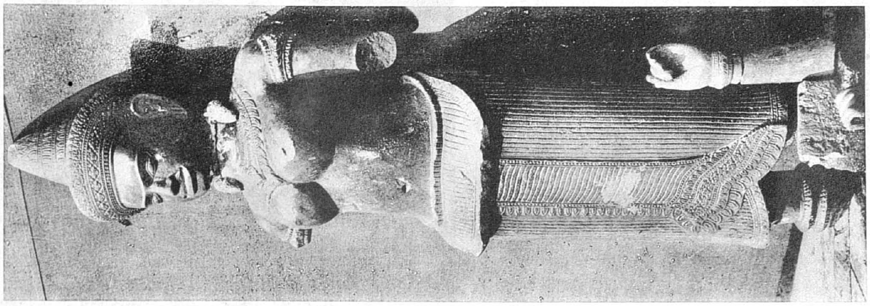
128. - Statue de femme (Prah Kô).



130. - Statue debout (Takeo).

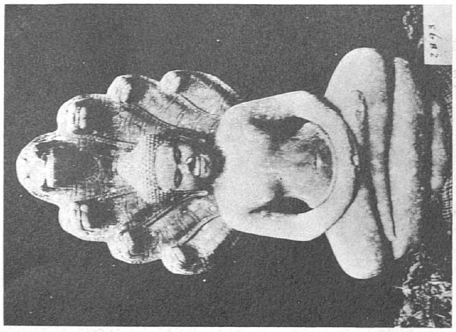


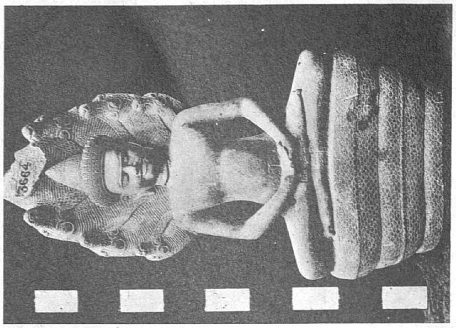
132. - Dvarapala (Acrotère de Bantéay Srei).



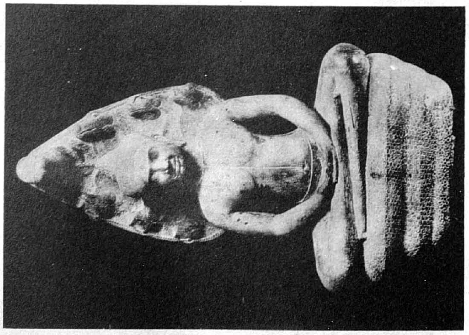
131. - Statue de femme (Région d'Angkor).

133. - Divinité (Acrotère de Bantéay Srei).

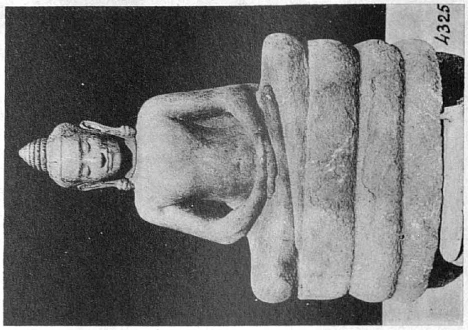

137. - Buddha sur nâga (Région d'Angkor).



138. - Buddha sur nâga (Angkor Thom).

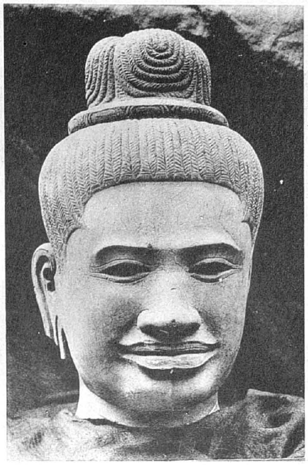

139. - Buddha sur nâga (Angkor).

140. - Buddha sur nâga (Angkor Vat).

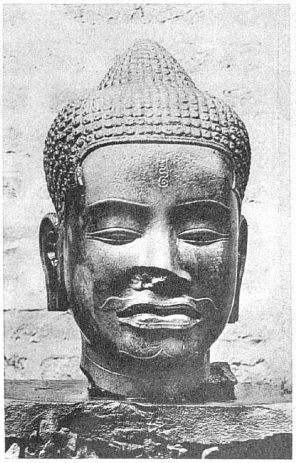


141. - Buddha assis (Bakheng).

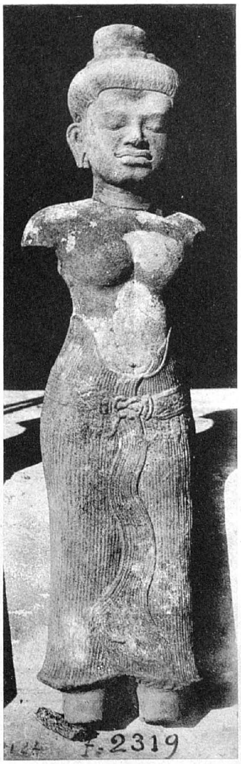
134. - Tête (Bantéay Srei).



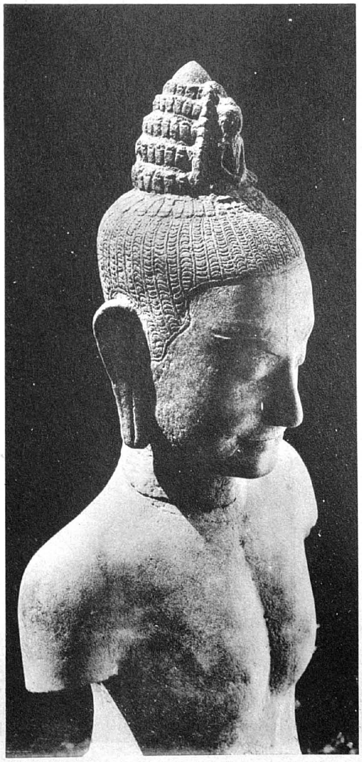
135. - Tête trouvée dans la brousse d'Angkor Thom.



142. - Tête de Buddha trouvée à Ta Prohm

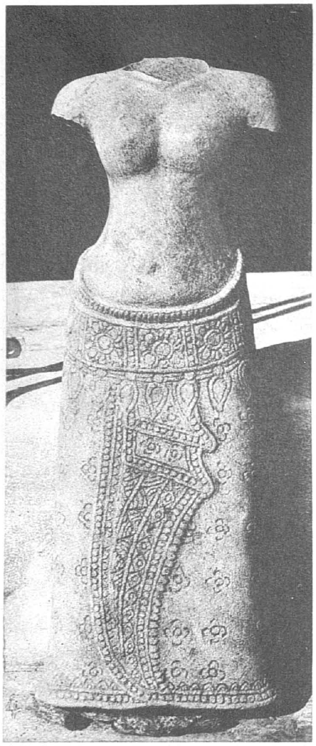


136. - Statue féminine (Région d'Angkor).

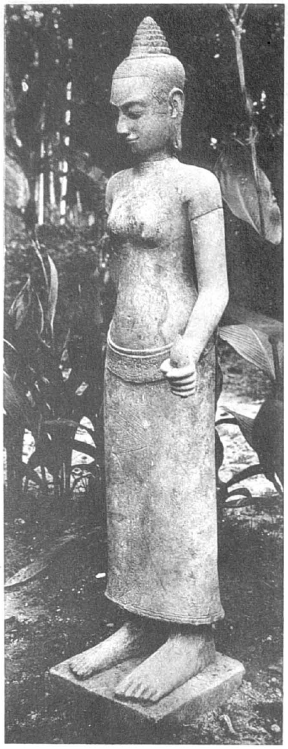


144. - Prajnaparamita (Prah Khan Angkor).

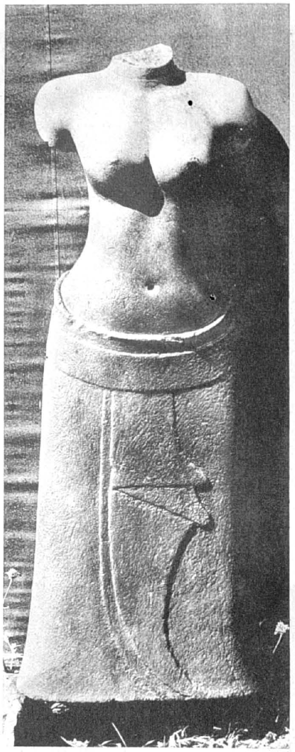
143. - Avalokiteçvara (Prah Khan Angkor).



145. - Statue féminine
(Brousse d'Angkor).



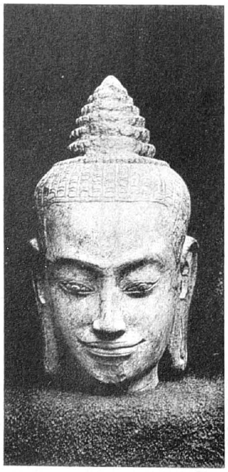
146. - Statue féminine
trouvée à Prah Kô.



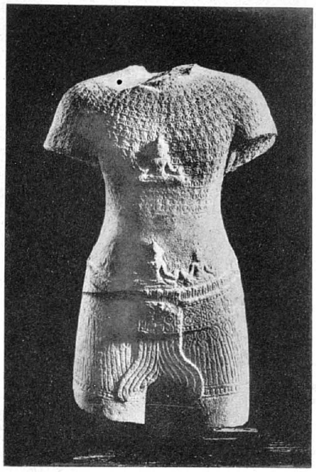
146 bis - Statue féminine
trouvée à Bantéay Kdei.

147. - Tête d'Avalokiteçvara
(Région d'Angkor).

154. - Tête de Buddha
(Brousse d'Angkor).



148. - Tête d'Avalokiteçvara
(Prah Kô).



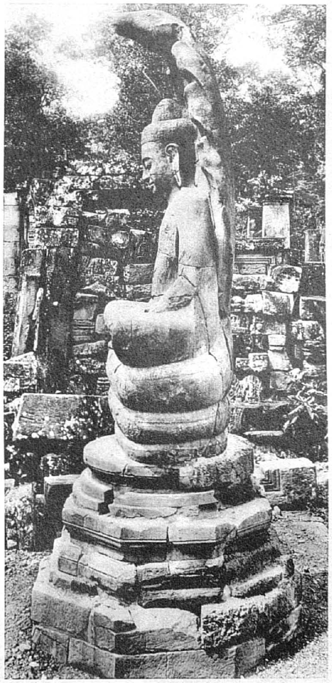
149. - Bodhisattva irradiant.

150. - Bodhisattva debout (Brousse d'Angkor).

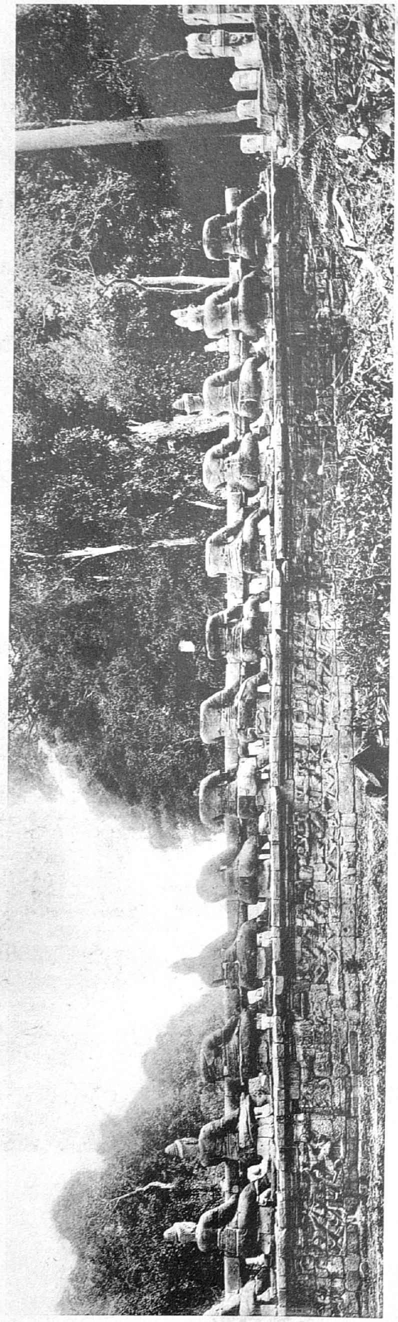
152. - Buddha sur nâga trouvé à Angkor Vat.

153. - Buddha debout (Prah Khan Angkor).

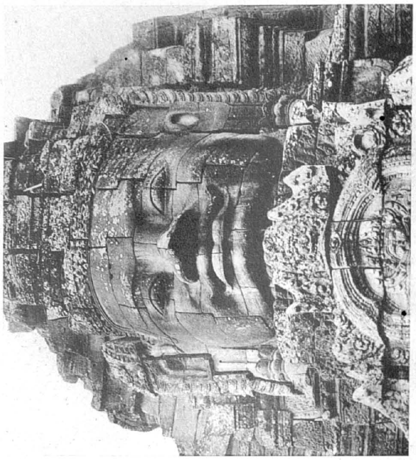
150 bis. - Buddha paré (bronze).



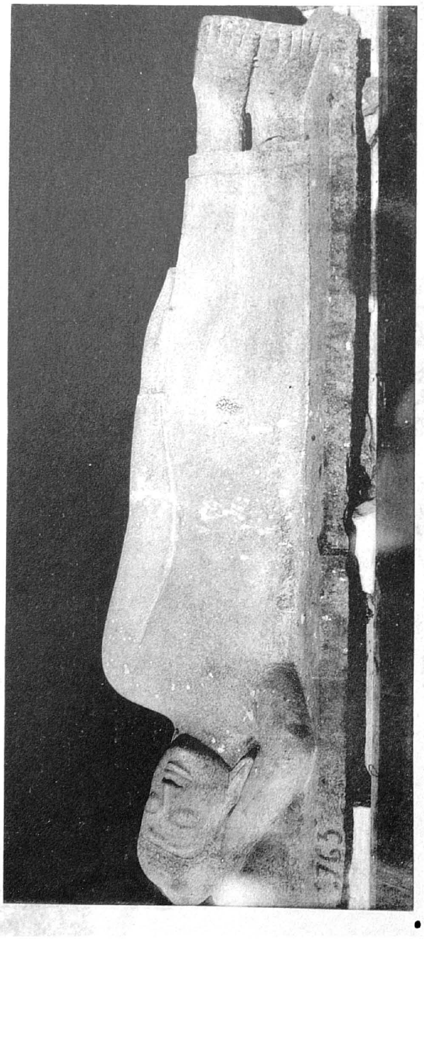
151. - Buddha sur nâga (Bayon).



160. - Chaussée des géants vue du sud (porte est du Prah Khan d'Angkor).



156. - Tête sur une tour de Bayon.

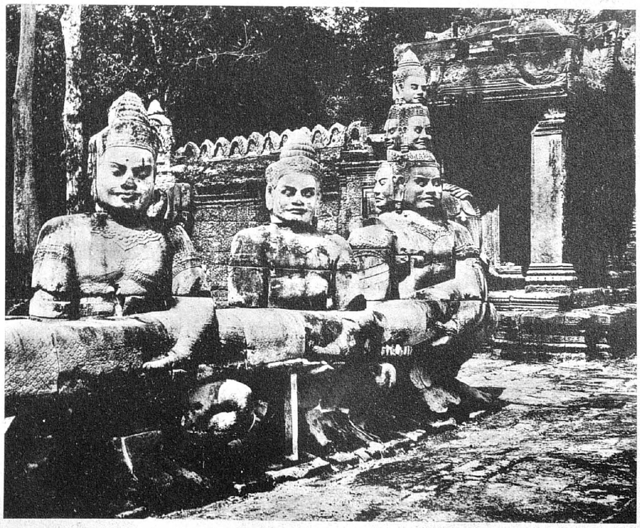


155. - Buddha couché (Bayon).

157. - Alignement des devas devant la porte d'Angkor Thom.

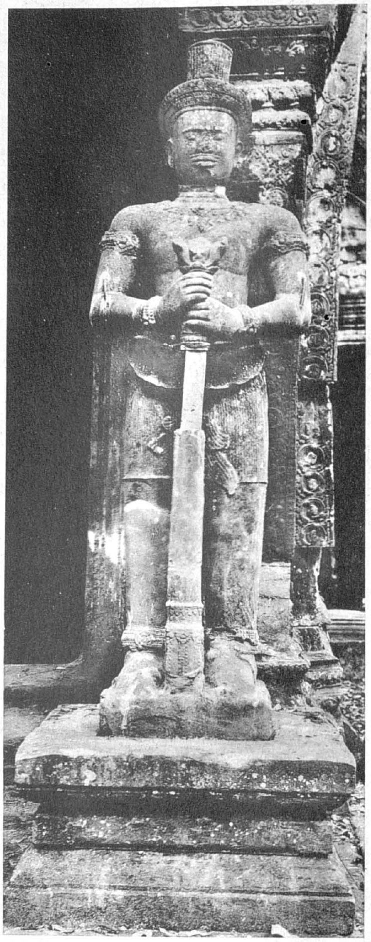
158. - Asura. Porte des Morts. Angkor Thom.

159. - Tête d'Asura (Prah Khan d'Angkor)

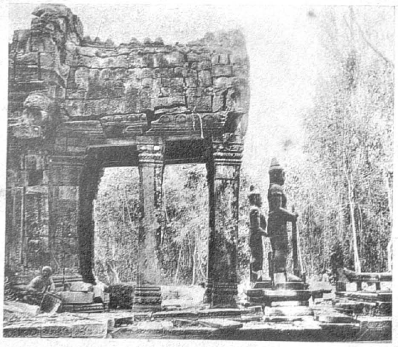


161. - Géant polycéphale (Prah Khan d'Angkor).

164. - Dvarapala d'une entrée de Prah Khan d'Angkor.

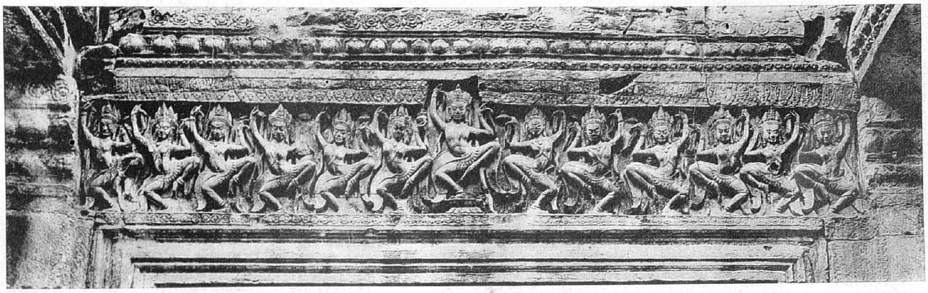


162. - Dvarapala devant le gopura ouest de Ta Prohm.

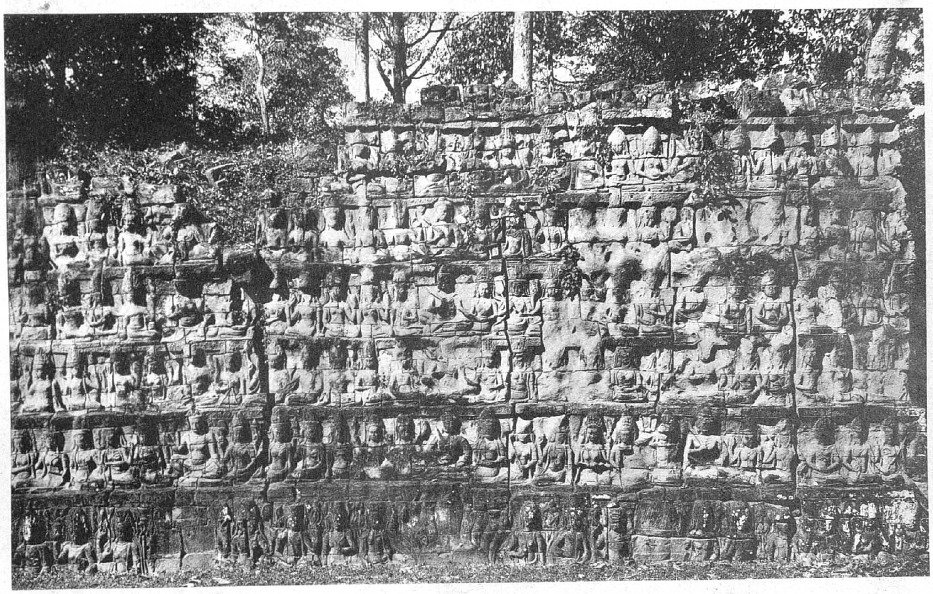


163. - Dvarapala devant le gopura nord de Prah Khan (Angkor).

166. - Fragment de fronton du Prah Pithu.



167. - Frise d'apsaras (Prah Khan Angkor).



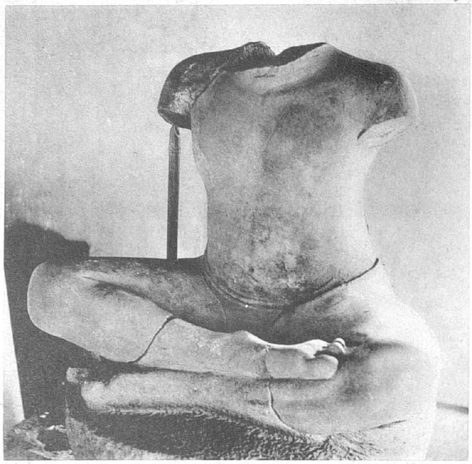
169. - Vue d'ensemble de la terrasse du Roi Lépreux (Angkor Thom).

165. - Dvarapala du Prasat Kuk Po (Région d'Angkor).

168. - Frise de la terrasse du Roi Lépreux (Angkor Thom).

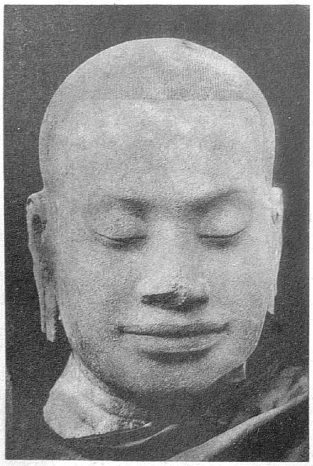
170. - Tevoda (Bayon).

171. - Ascète en extase (Prah Kô).

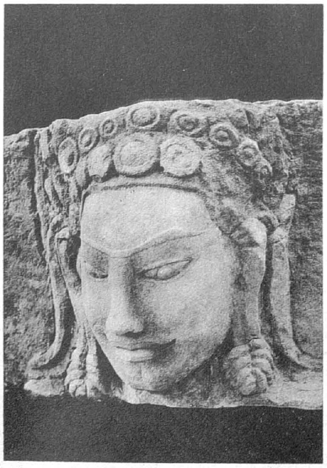


173. - Corps de Brahmadatta (Région d'Angkor).

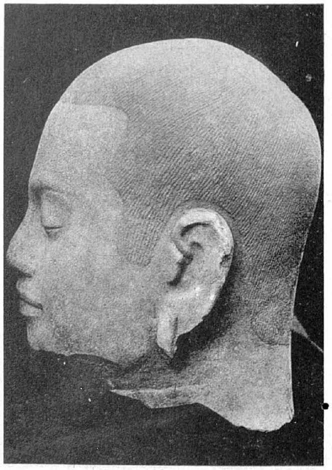
172. - Statue de bossu (Bayon).



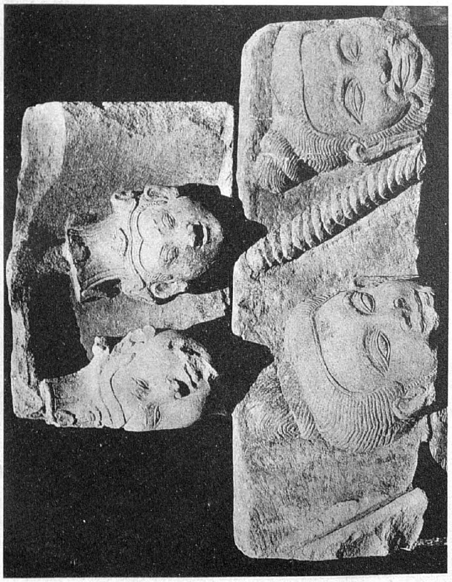
174. - Tête de Brahmadatta (Région d'Angkor).



176. - Tête de princesse (Angkor Thom).

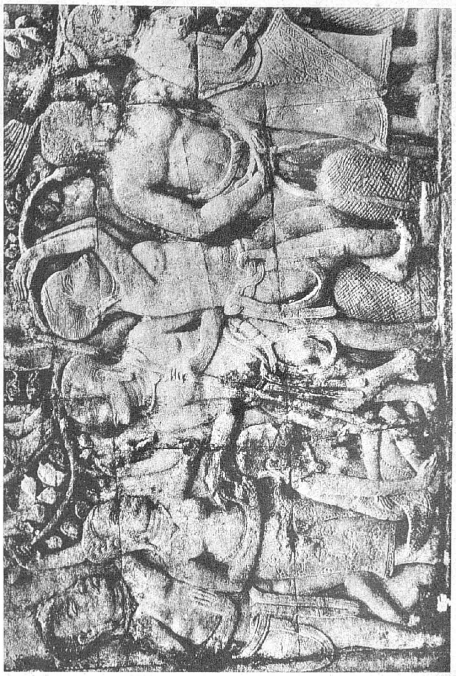


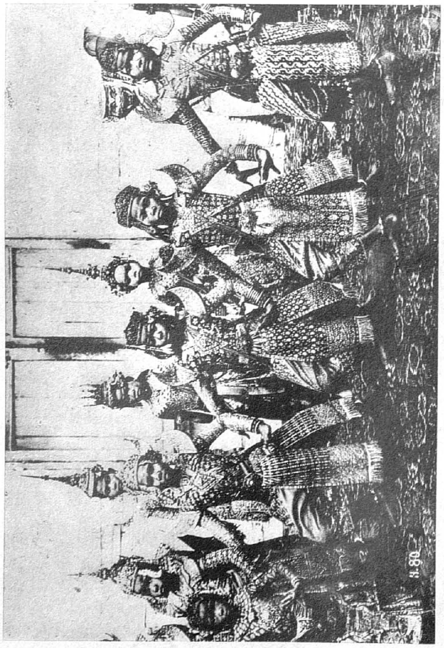
175. - Tête de Brahmadatta (Région d'Angkor).


177. - Bas-relief (Angkor Thom).

178. - Bas-relief (Angkor Thom).

179. - Bas-relief (Bayon).

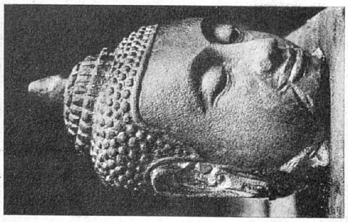

180. - Bas-relief (Bayon).



181. - Danseuses royales (Phnom-Penh).

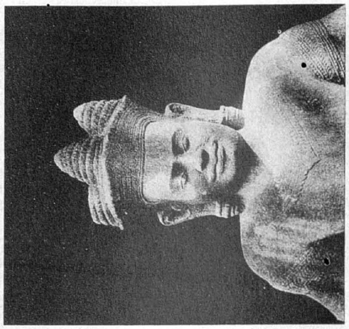
182. - Danseuses à jupe longue (Bantéay Srei).

183. - Buddha assis (Bakheng).



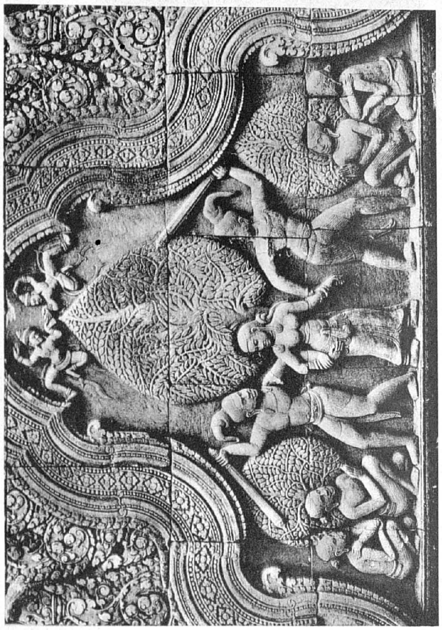
184. - Tête de Buddha (Angkor Thom).

185. - Tête de l'époque du Bayon.

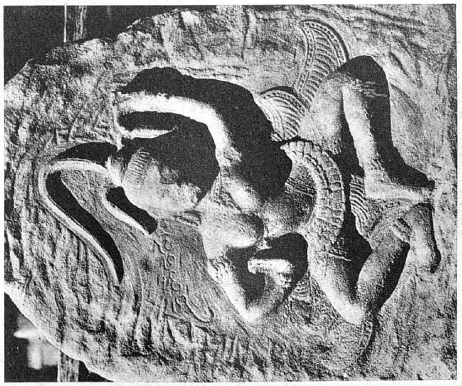


187. - Tête brahmanique (Bakheng).

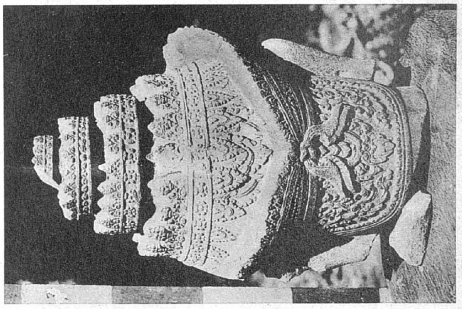
188. - Fragment de bas-relief (Brousse d'Angkor Thom).



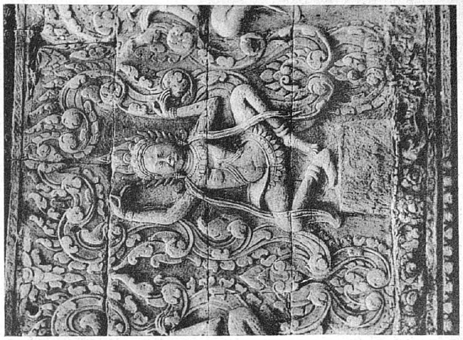
189. - Tympan de fronton (Bantéay Srei).



190. - Bas-relief trouvé à Angkor Vat.

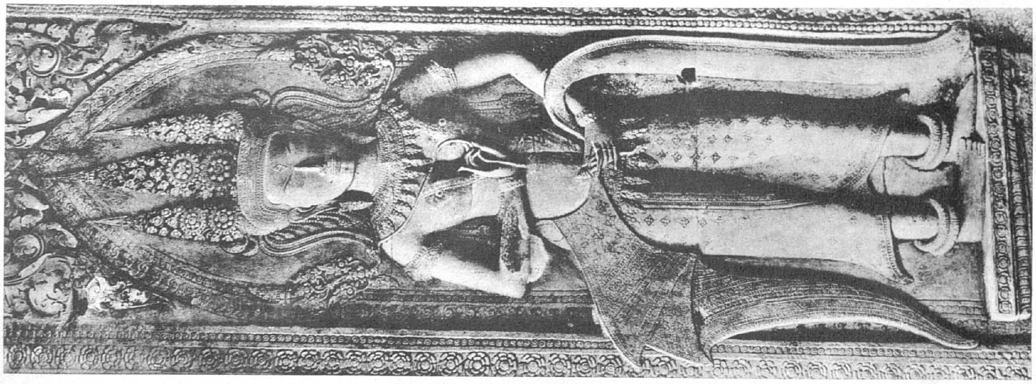


186. - Coiffure royale vue par derrière (Pre Rup).

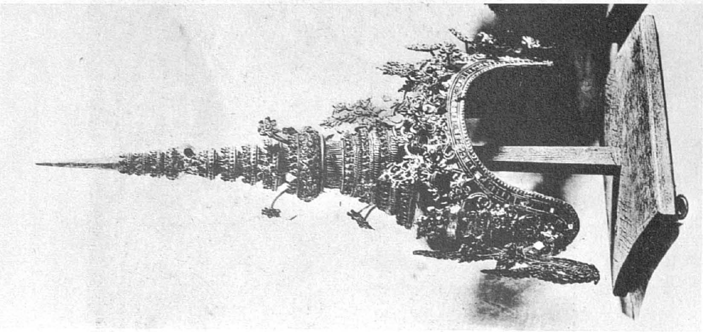


192. - Apsara (Bayon).

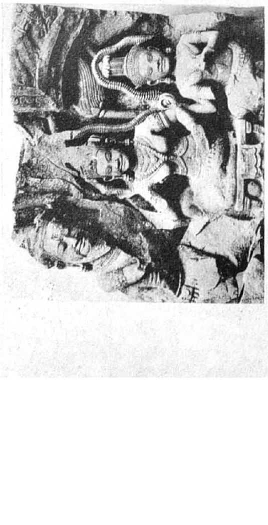
195. - Tevoda (Prah Khan. Angkor).



193. - Tevoda (Tour centrale d'Angkor Vat).

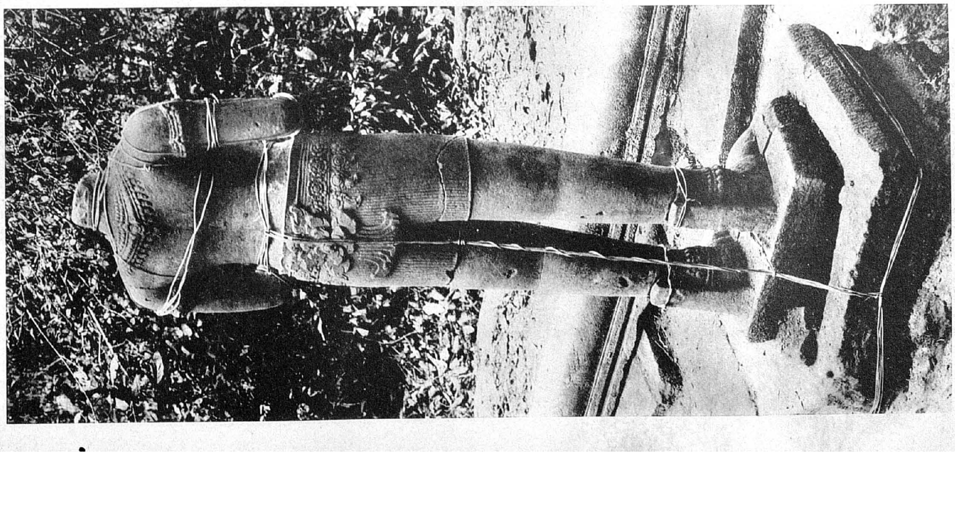


194. - Mokot de danseuse royale.

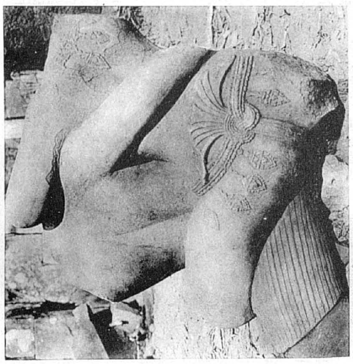


191. - Fragment de fronton (Prah Pithu).

201. - Frise de Tevodas (Brousse d'Angkor Thom).



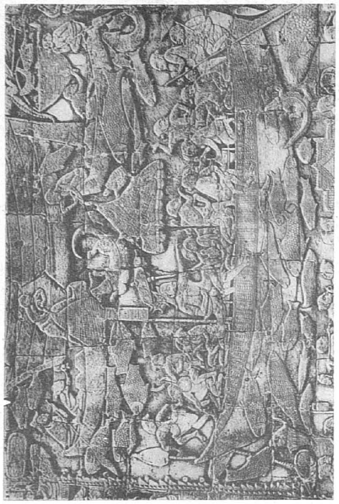
196. - Statue trouvée à Ta Prohm.



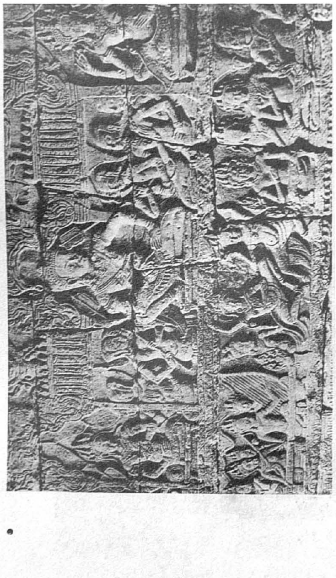
197. - Fragment d'un groupe
(Koh Ker).

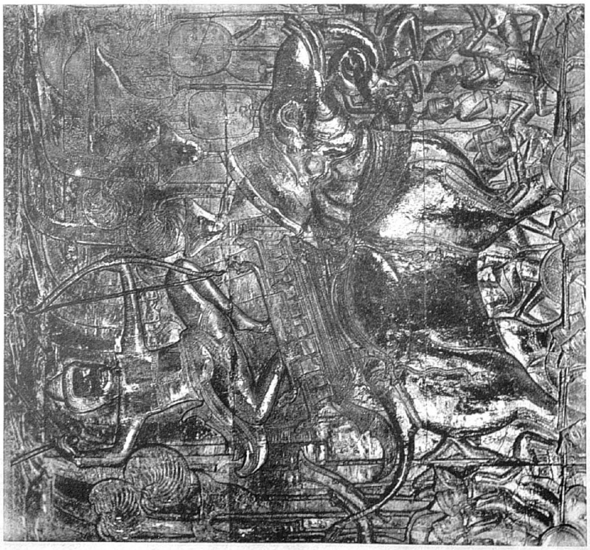
198. - Le roi Paramavisnuloka sur son trône
(Angkor Vat).

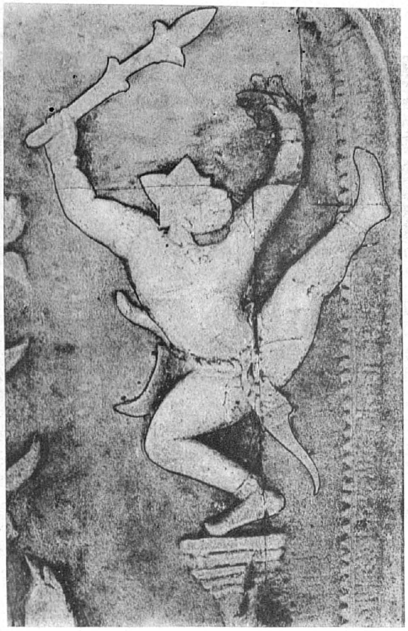
199. - Dharma et Citragupta assesseurs de Yama
(Angkor Vat).


204. - Bas-relief du Bayon.

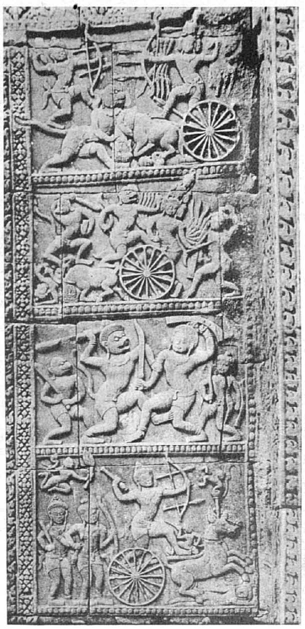
203. - Bas-relief d'Angkor Vat.


200. - Bas-relief du Bayon.

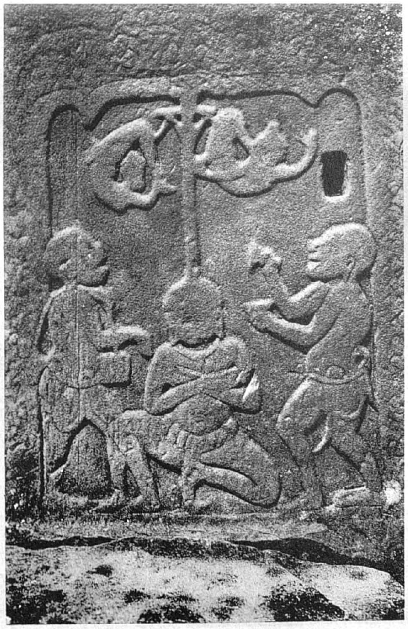

202. - Bas-relief d'Angkor Vat.



205. - Bas-relief d'Angkor Vat.



206. - Bas-relief du Baphuon.

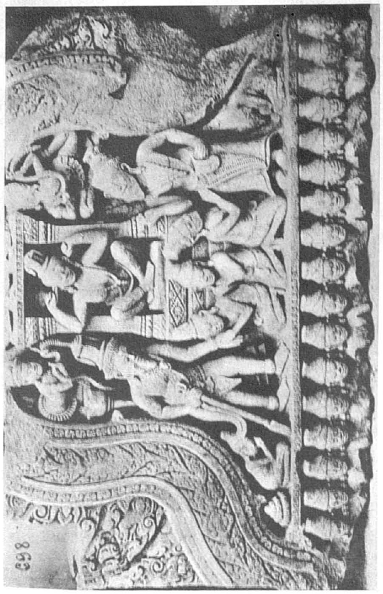


207. - Base de pilier (Entrée est du Bayon).

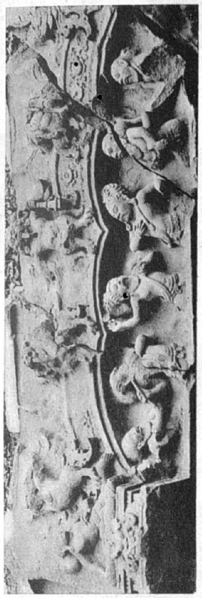
208. - Base de pilier (Entrée est du Bayon).

209. - Bas-relief d'Angkor Vat.

210. - Bas-relief du Bayon.



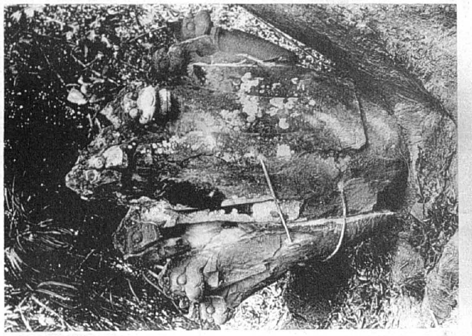
211. - Fronton du Prah Pithu.



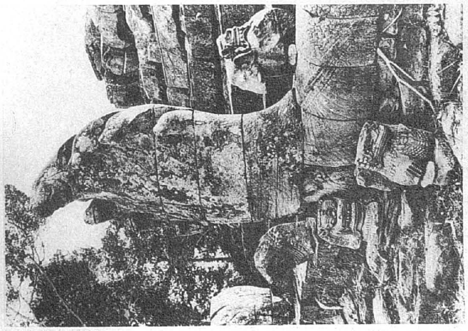
212. - Fragment de linteau (Sambor Prei Kuk).

214. - Fragment de statue colossale en bronze (Mébon occidental. Angkor).

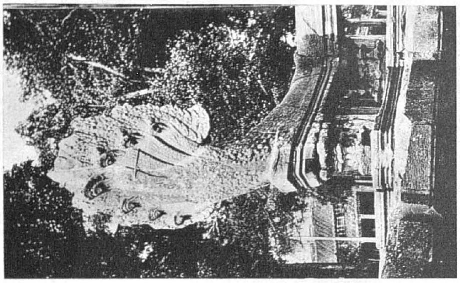
213. - Bas-relief du Vat Kos (Takeo).



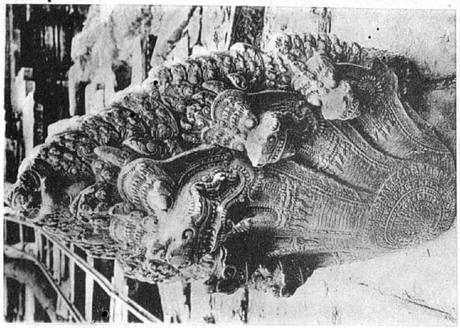
215. - Nâga de Koh Ker.



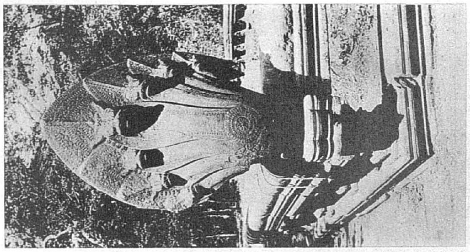
216. - Nâga de Neak Pean.



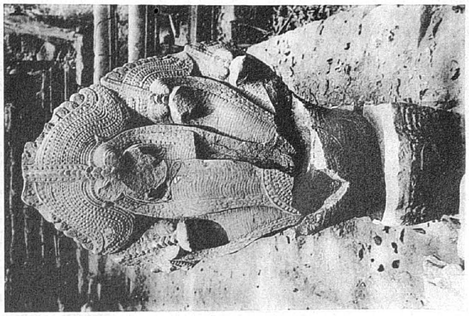
217. - Nâga d'Angkor Vat.



218. - Nâga de Bantéay Samre.



219. - Nâga de Beng Mealea.

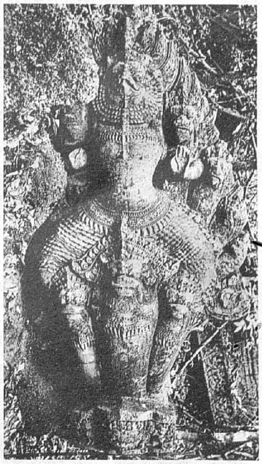


220. - Nâga de Prah Khan (Angkor).

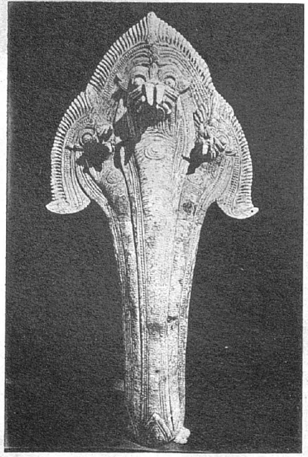
224. - Nâga porté par les géants (Prah Khan Angkor Thom).

221. - Nâgas de Prah Palilay.

222. - Nâga du pont du Stung Toch.

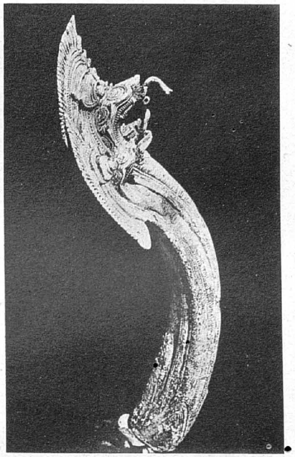


223. - Nâga avec garuda (Prah Khan-Kompong Svai).

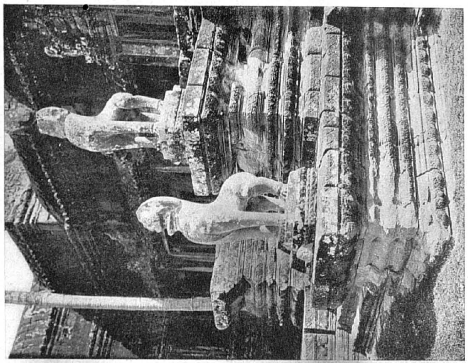


226. - Nâga en bronze (Bantéay Srei).

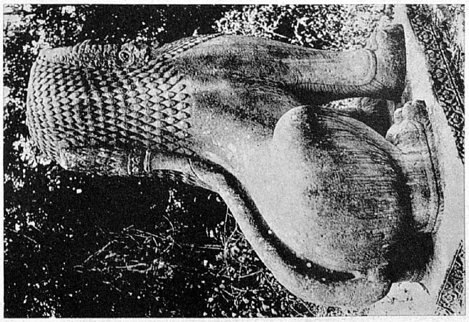
225. - Acrotère du Prah Pithu.



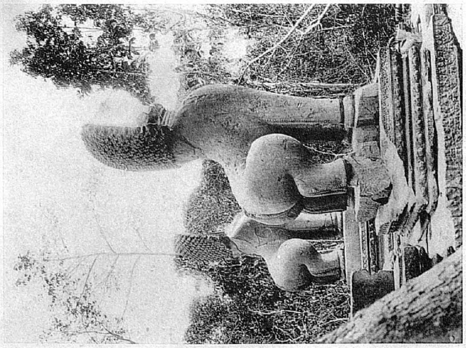
227. - Nâga en bronze (Bantéay Srei).

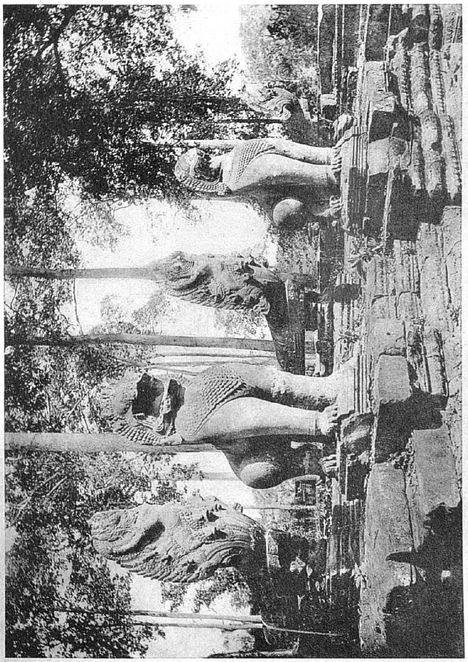

228. - Lions sur échiffres (Angkor Vat).

229. - Lion de Bakong.

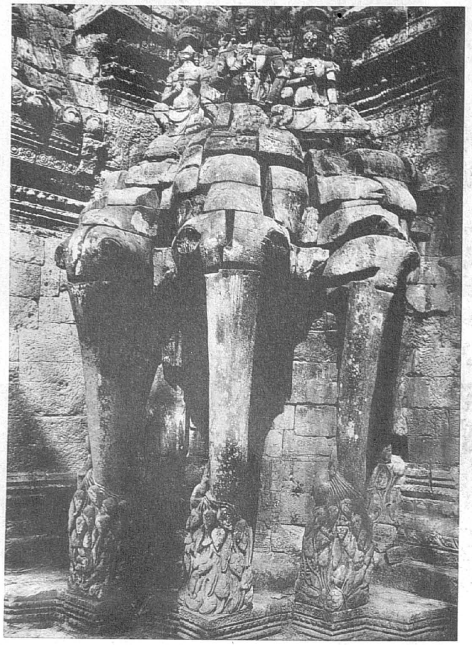

230. - Lion du Bakheng.

231. - Lion trouvé dans la brousse d'Angkor Thom.

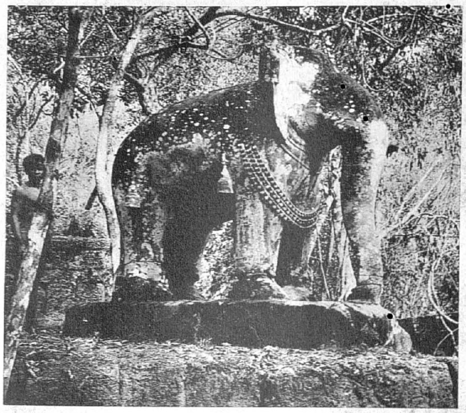

232. - Lions du Bantéay Samre.


234. - Lions de la terrasse d'accès du Bayon.

235. - Lion de Prah Khan (Angkor).

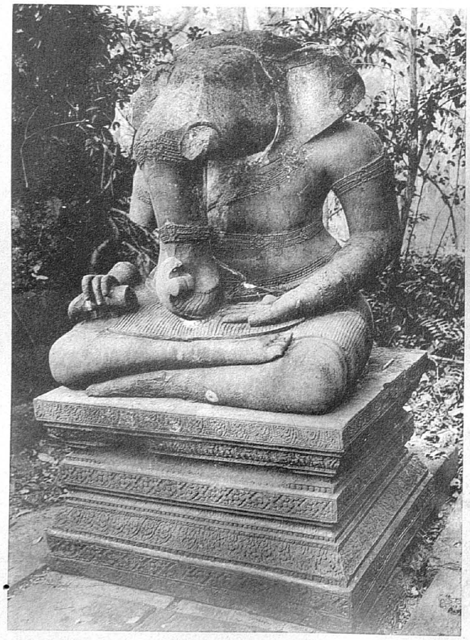


238. - Eléphant tricéphale de la Porte des Morts (Angkor Thom).

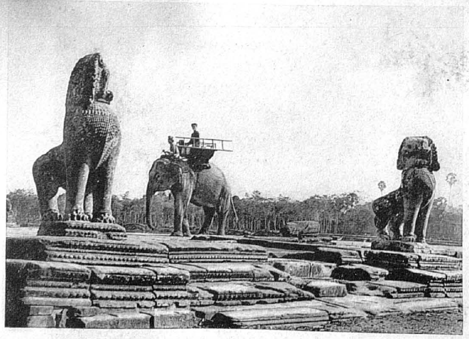


236. - Eléphant de la deuxième terrasse du Mébon oriental.

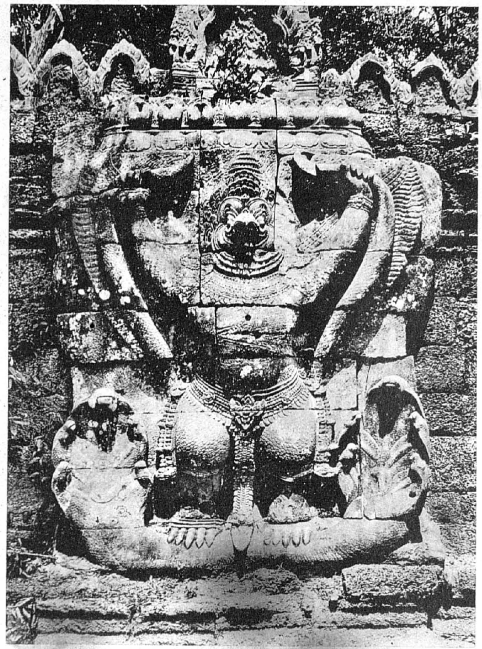
237. - Extrémité sud de la terrasse des Eléphants.



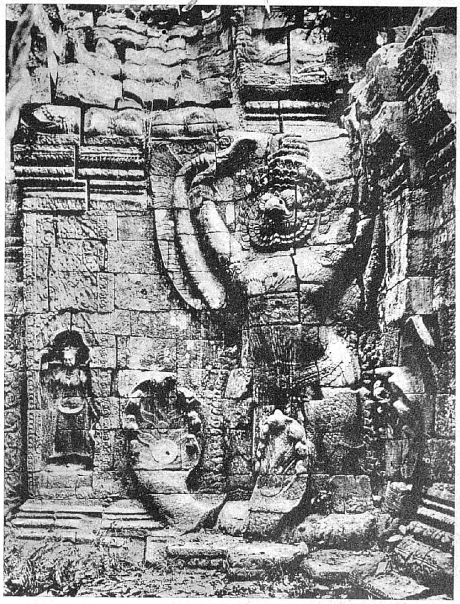
239. - Ganeça (Prasat Bak-Koh Ker).



233. - Lions du perron de la terrasse d'accès d'Angkor Vat.



240. - Garuda de la muraille d'enceinte de Prah Khan (Angkor).

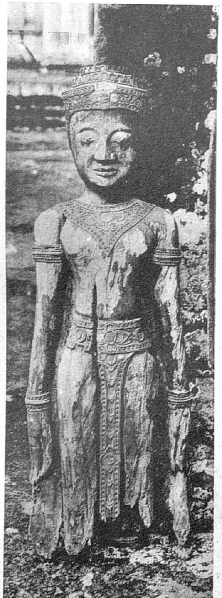


241. - Garuda de la porte de Bantéay Kdei.

243. - Divinité sur un trône à hamsa (Prasat Kuk Don).

242. - Garuda de Koh Ker.

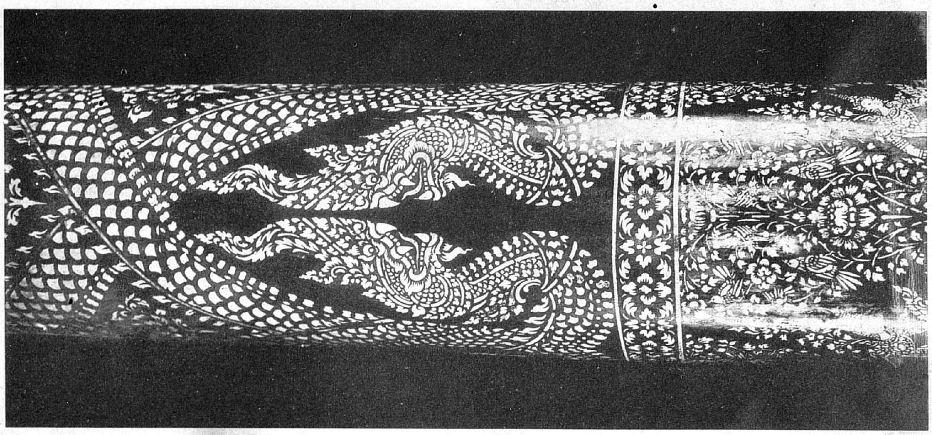
245. - Galerie sud du cloître cruciforme d'Angkor Vat.



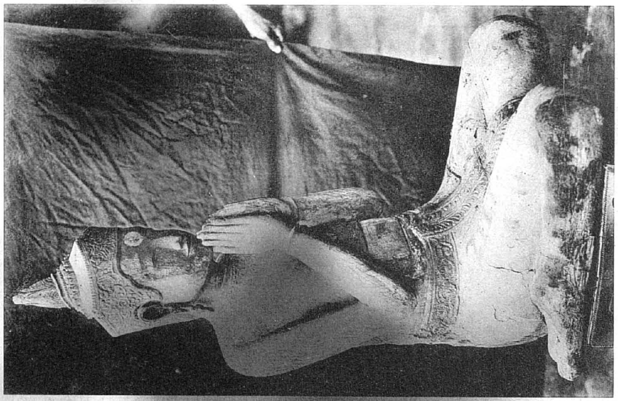
245 bis. - Buddha en bois (Angkor Vat).

244. - Nandin (Chau Say Tevada).

247. - Porte du Vat Phusi (Luang-Prabang).

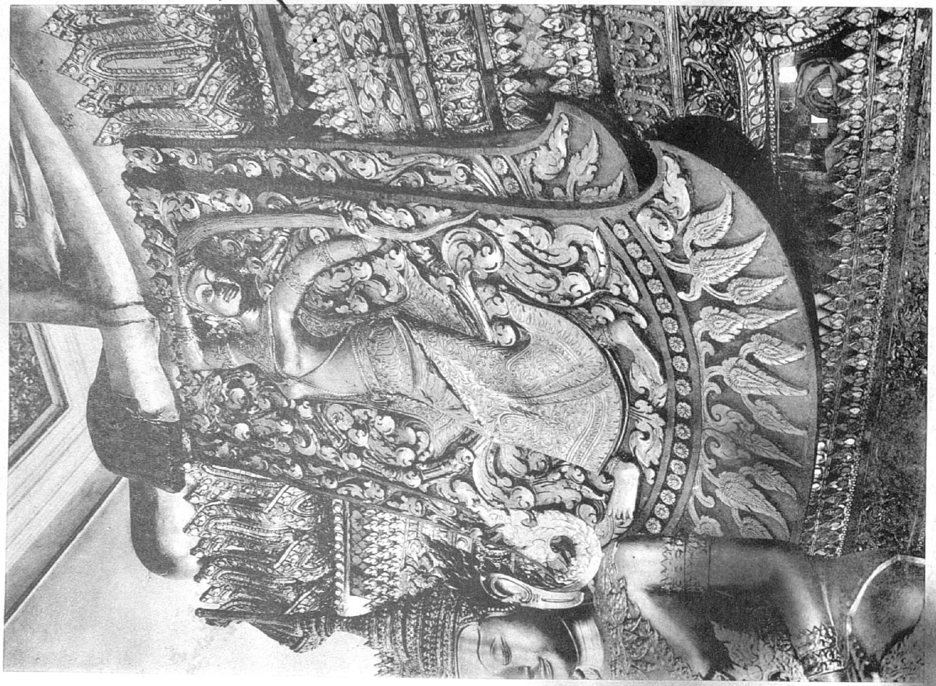


248 bis. - Pilier de pagode cambodgienne.

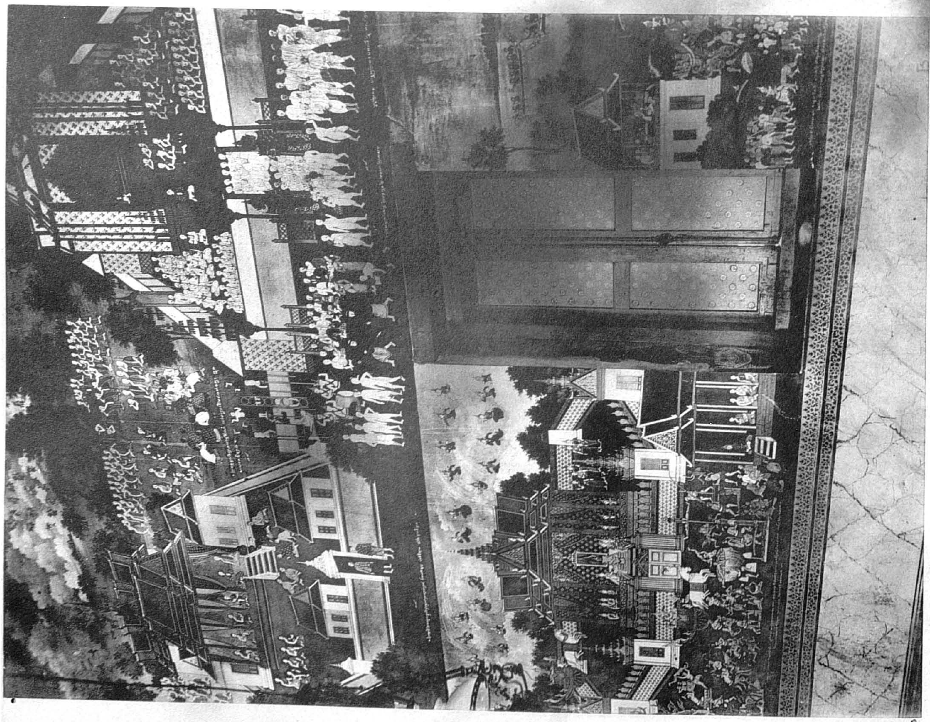


246. - Tevoda en prière (Angkor Vat).

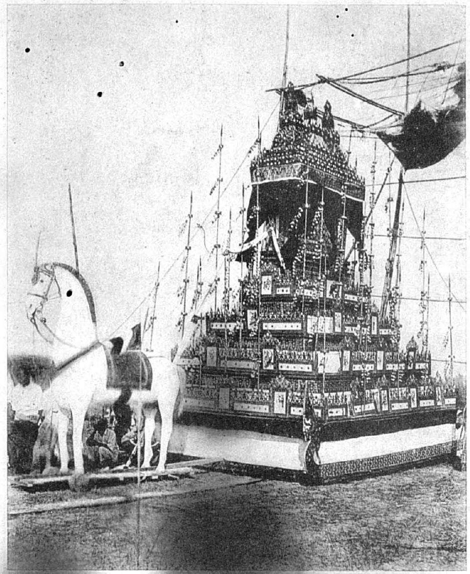
248. - Porte du Vat Visun (Luang-Prabang).



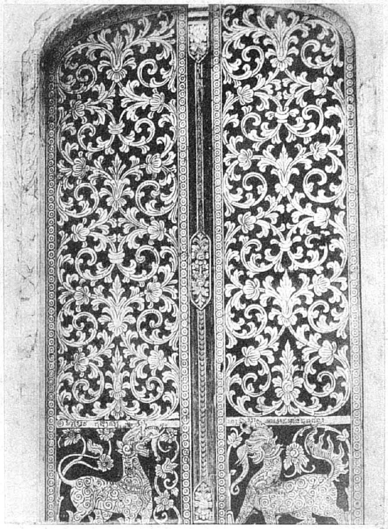
251. - Panneau décoratif ornant un piédestal de buddha (Vat Sangké-Battambang).



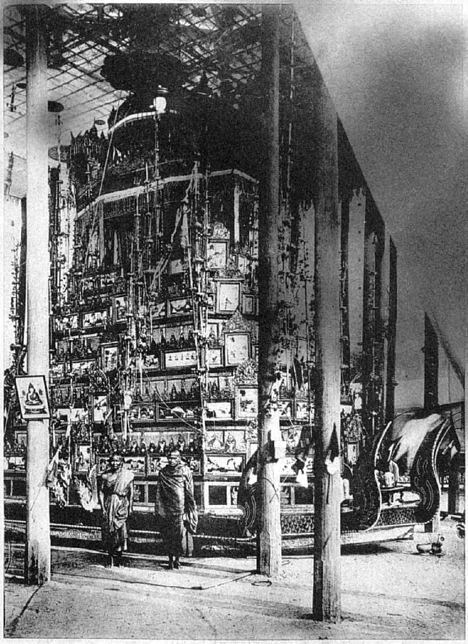
259. - Peinture murale du Vat Kompong Tralach.



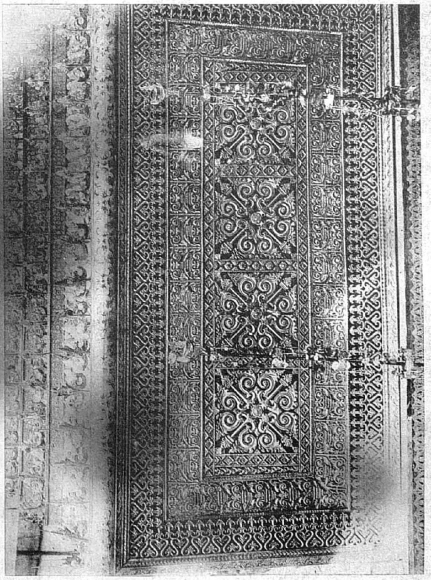
252. - Char funéraire (Enterrement d'un chef de bonzerie).



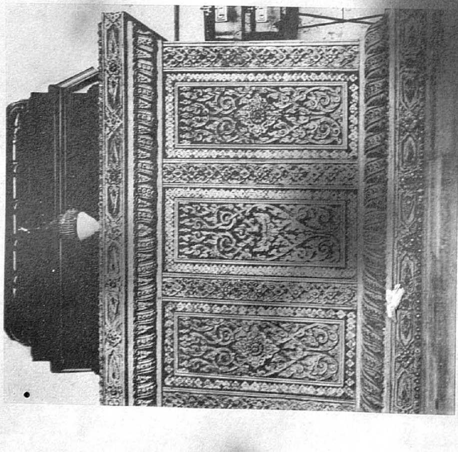
249. - Porte du Vat Damnak (Siemreap).



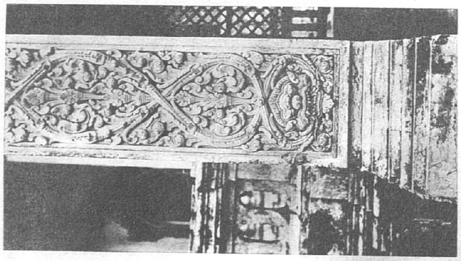
253. - Char funéraire (Enterrement à Angkor Vat).



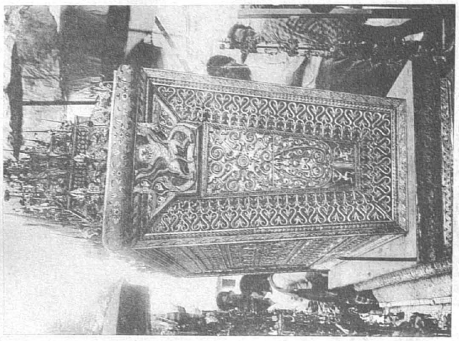
255. - Cercueil d'un chef de bonzerie d'Angkor Vat.



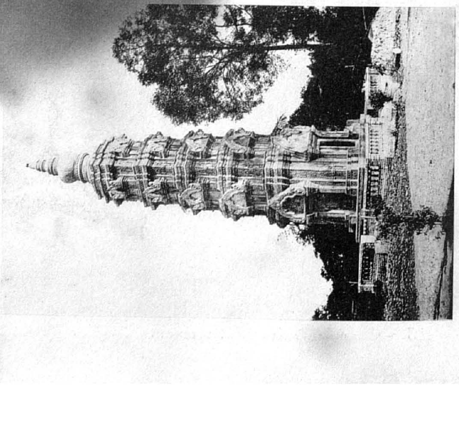
250. - Piédestal d'un buddha
(Cloître du Vat Benchama Bopit-Bangkok).



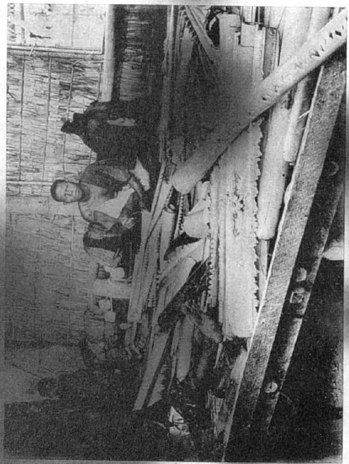
254bis. - Pilastre moderne
(Vat Damrei Sa-Battambang).



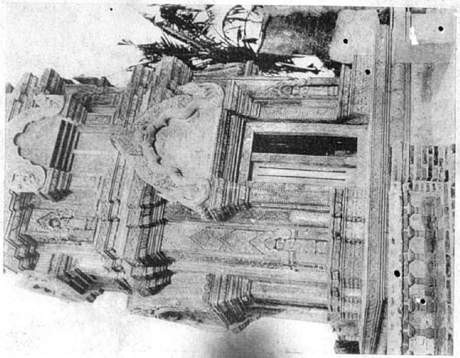
256. - Cercueil d'un chef de bonzerie
d'Angkor Vat.



257. - Stûpa moderne d'après Bantéay Srei.

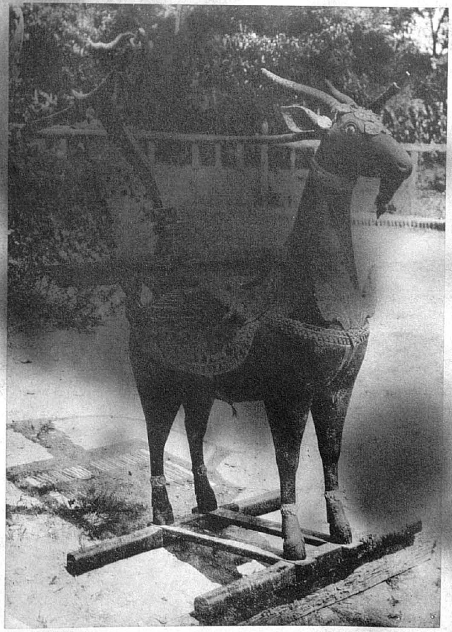


254. - Découpage de troncs de bananiers par les bonzes
préparant une fête.



258. - Base de stûpa moderne
d'après Bantéay Srei.

209 bis. - Rama sur son char conduisant l'armée des singes.



263. - Chaire à prêcher (pagode d'Angkor Vat).

260. - Ravana dans son palais.

261. - Le singe Hanuman.

262. - Rama et Ravana.